ALFRED HOLTMONT

DIE HOSENROLLE

DAS WEIB ALS MANN

R & JESSEN VERLAG
MUENCHEN

STORAGE-ITEM
FINE ARTS

LP5-H30G
U.B.C. LIBRARY

THE LIBRARY

THE UNIVERSITY OF
BRITISH COLUMBIA

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of British Columbia Library

http://www.archive.org/details/diehosenrollevar00burg

Mlle. Déjazet als Cadet Buteux in dem Vaudeville „Les Chansons de Desaugiers“

ALFRED HOLTMONT

DIE HOSENROLLE

VARIATIONEN ÜBER DAS THEMA

DAS WEIB ALS MANN

MEYER & JESSEN / VERLAG / MÜNCHEN

Die Auswahl der Bilder
besorgten Willi Wolfradt und der
Verfasser / Register und Quellennachweis der
Abbildungen befinden sich am Schlusse des Buches
Alle Rechte vorbehalten / Nachdruck des
Textes und Wiedergabe der Bilder
verboten / Copyright 1925 by
Meyer & Jessen / München
Printed in Germany

VORWORT

Unsere Frauen haben das ergreifendste Kennzeichen ihres Geschlechts verloren: die Furchtsamkeit, Einfalt und natürliche Scham; sie haben einen zu weiten Weg zurückgelegt, um zu ihrem Geschlecht zurückzufinden. Sie müssen sich völlig zu Männern umkrempeln, selbst auf die Gefahr hin, daß sie noch mehr Einbuße erleiden. So wenigstens werden sie fürderhin nicht Mischwesen darstellen, und unsere Achtung kann dann ehrlicher sein. *Mercier, Tableau de Paris, 1781*

DIE HÜTER DES ALTHERGEBRACHTEN, ALLE DIEJENIGEN, DENEN der sanfte Wellenschlag der Gewöhnung teuer ist, und die zugeknöpfte Mienen aufsetzen, wenn von Geschlechtlichem überhaupt die Rede, sie brauchen sich nicht zu sorgen, daß eine neue Revolution die Welt bedroht. Nichts von einer neuen biologischen Erkenntnis, keinerlei Umwertung der Moral wird verkündet. Es werden weder die ärztlichen Versuche einer Geschlechtsumwandlung noch Züchtungstheorien berührt, und an der Norm des Daseins wird nicht gerüttelt. Auch jene möchten nicht das Zutreffende finden, die einen Verteidiger ihrer widerspruchsvollen Veranlagung erwarten. Zu entscheiden, ob den Wenigen sich Gesetze beugen sollen – eine Entscheidung, die mehr den Staat als die Sittlichkeit angeht –, ist mitnichten des Verfassers Sache.

Sinn und Wesen dieses Buches entspringen vielmehr einem anderen Gebiete. Seine Stoffwelt schöpft es aus der Kunst oder aus dem künstlerisch gestalteten Leben, und sein Geist ist Widerschein eines Symbols, dessen Anblick die Geschichte seit ihrem Beginn liefert. Der unabänderliche Zug des Menschen zur Illusion, zur Täuschung Anderer und zur Selbsttäuschung, sein Tun und Handeln »als ob« wird dargetan, das namentlich bei Fest und Spiel, den wunderbarsten Betätigungen im Dasein, seinen feinsten, ästhetischsten Ausdruck findet. Die ungeheuer produktive Kraft der Erotik wird gezeigt, die gerade bei Fest und Spiel: religiösem Kult, Theater, Tanz und Leibesübung, bei zweckvollen und triebhaften Bewegungsdarstellungen in unauflöslicher Bindung den Zuschauer mit dem Handelnden zusammenschweißt. Unter allen diesen phantastischen Erhöhungen der eige-

nen Persönlichkeit, denen der Sinn zugrunde liegt, daß das Dasein, so wie es ist, nicht befriedigt–, unter allen diesen merkwürdigen Scheinzaubereien (Verwandlung eines Bettlers in einen König, eines Nähmädchens in eine Amazone oder Odaliske und so weiter), worin sich eine unersättliche Begehrlichkeit nach der Stellung anderer Menschen verkündet, unter all dem mutet der Wunsch nach einer Geschlechtsänderung als großartigster Wahnwitz des Menschengehirns an, weil er nicht bloß eine veränderliche Standeseinteilung, sondern die Grundfeste der Natur, die Zweipoligkeit der Geschlechter, erschüttert oder doch bedroht.
Dieses Bild im ganzen Reichtum seiner Details, vor allem im Hinblick auf die Bühne, einmal aufzurollen, hat der Verfasser als eine notwendige Tat betrachtet. Er fühlt sich dabei dem Kreis derer verhaftet, die am fernen theatralischen Horizont bereits den verwegenen Aufzug des wiederkehrenden Mimusdramas sehen und im weiteren an das Aufblühen der Spieloper wie an die künstlerische Neubelebung des Singspiels glauben, insgesamt dramatische Formen, worin das Hineinschlüpfen des einen Geschlechts in die Sinnfälligkeiten des anderen als Steigerungsmittel des Phantastischen und witzige Exzentrik willkommen war.
Das Problem der Geschlechtsverwandlung hat übrigens auch innerhalb des rein geistigen, unkomödiantischen Daseins seine Geschichte. Insofern nämlich dem philosophisch Erkennenden das Denkbare das Mögliche bedeutet, ist der schöne Mythus von einem doppelgeschlechtlichen Urmenschen, die Meinung Plato-Leonardos (siehe Mereschkowski), der Gnostiker, der Kabbala und des Romantikers Franz von Baader nicht von der Hand zu weisen, und es ist im weiteren verständlich, wenn die heute zerspaltenen Hälften im Aufstreben zur einstigen Vollendung die Attribute des entgegengesetzten Geschlechts begehren. Was durch dies Streben seelisch und leiblich zustande kommt, ist nun freilich nicht geeignet, uns im Glauben an einen derartigen Anfang der Menschheit zu bestärken, denn das heute sichtbare androgyne Wesen ist das Sinnbild der Unfruchtbarkeit selber. Während die Begriffe von Mann und Weib eigentlich nur durch ihre Zusammengehörigkeit erfaßt werden können und sich im Hinblick auf die Fortpflanzungsidee voll und ganz entsprechen, befindet sich das androgyne Geschöpf mit den

übrigen Geschlechtern in Opposition und muß unfruchtbar bleiben, weil ihm das Moment der Entwicklung, das Bedürfnis nach geschlechtlicher Ergänzung und die Befriedigung im Andern fehlt. Wie man sich an der Geschichte der dichterisch entworfenen Androgynen vergewissern kann, erfolgte die Einschätzung derselben auch immer von dem angedeuteten Moment eines gesellschaftlichen Unvermögens aus, und die Vereinsamung, Friedlosigkeit und gespenstig schimmernde Fremdheit sind der Grund der Tragik, die so bitter über ihnen schattet. Dieser Idee eines Zusammenfließens der Geschlechter in ein doppelgeschlechtliches Wesen, das aus sich selbst zeugt und gebärt wie das Hermaphroditische, oder unfruchtbar anmutet wie das Androgynische (die Naturwissenschaft zieht gleichfalls solche Unterschiede), stellt sich das Wunder der bleibenden Geschlechtsveränderung gegenüber, das die Alten beispielsweise in der Fabel von der Kretischen Iphis, einem physisch vermännlichten Mädchen, verkündeten. Ein ernsthafterer Gedanke, als es zunächst scheinen mag, liegt solcher Umwandlung von Weiblichem in Männliches zugrunde, ein Gedanke, der klar wird, wenn man das Ansehen des Mannestums und die Geringschätzung des Weibes im Altertum ins Auge faßt. Nichts Geringeres als der Aufschwung zum kraftstrotzenden und geistigen Typus ist in der Wegwendung vom Empfangenden zum Zeugenden enthalten, und wie nachhallend die Wirkung dieser Vorstellung sich äußerte, beweist der Umstand, daß sie bei den frühchristlichen Anachoreten, den Waldbrüdern und Höhlenmönchen, freilich neureligiös als Machtprobe des Erlösers gewendet, wiederkehrt. Das Gegenstück, das Weibischmachen des Mannes bis zum Extrem der Entmannung, bringt die Idee des Opfers und der Sühne zur Anschauung. Es ist im Verlauf der Darstellung die Gelegenheit wahrgenommen, auf die kulturellen Zusammenhänge des Geschlechtertauschs näher einzugehen, und es sei nur als Ergebnis im voraus gesagt, daß den in Frauengewändern sich prostituierenden Hierodulen und die im Dienst der Zeugungsgottheit kriegerische Männin mit dem Kastraten der älteren Oper und der Männerspielerin des Schauspiels eine gemeinsame Linie bindet.

Eine Rechtfertigung glaubt der Verfasser noch schuldig zu sein, warum seine

Darstellung der Geschlechtsverwandlungen in vorwiegendem Maße auf das Androgynische, das Mannweib, auf die Formeln Virago und Hosenrolle anstatt auf die des Semivir, des Halbmannes oder Gynandrischen zugeschnitten ist. Ausschlaggebend für einen solchen Entschluß mußte die Beobachtung sein, daß die Geschichte der Hosenrolle (das ist die Geschichte der Emanzipation von der symbolhaften weiblichen Kleidung, und nicht: die Geschichte der Verneinung alles Weiblichen) vom ästhetischen Standpunkt aus nicht nur viel reizvollere Eindrücke bietet als ein Sammelgemälde entnervter Männlichkeit, sondern auch hervorragend zeitgemäß anspricht, wo doch die jüngste Gegenwart in den mannigfaltigsten Sparten weiblicher Betätigung die androgyne Note mit gewichtiger Betonung hervorklingen läßt. Hierin unter Bezugnahme auf die Tatsache, daß die Aneignung der Hose den anatomischen Bau: die breiteren Hüften und mehr eingezogenen Knie, das unter dem Rock nur zart Konturierte allzu grell enthüllt, eine Geschmackswidrigkeit zu erkennen, muß durchaus als subjektive und durch die Gewöhnung eingegebene Ansicht bezeichnet werden, da ganz im Gegenteil, wenigstens beim jugendlichen weiblichen Körper, die äußere Ausbildung des Organismus bei weitem nicht so wie beim Mann den Blick auf die Geschlechtseigentümlichkeiten lenkt. Ja noch viel eher könnte im Zwang einer künstlerischen Daseinsgestaltung den durch das vorgeschrittene Alter unschön wirkenden Menschen beiderlei Geschlechts vorgeschrieben werden, sich ausschließlich des Chitons (der Tunica) oder sonst einer talarartigen Bedeckung zu bedienen. Für eine ausgiebigere Behandlung der Hosenrolle (eines Begriffes, den die westliche Moral vorzugsweise mit rôle d'homme, travesti, gentleman's part or character, papel varonil de una actriz und dergleichen umschreibt) war überdies bestimmend, daß in der Nachahmung des Mannes die Frau vielleicht das Höchstmaß schauspielerischer Intelligenz entfaltet und viel tiefer in die Psyche des Rivalen eindringt, als dies umgekehrt Damenimitatoren und Frauenspieler gegenüber der Frau vermögen. Die Leistungen beider Teile verhalten sich wie Psychologie zur äußerlich guten Kopie, wie positive Passion zur negativen Parodie, weil schon von vornherein die seelischen Bewegungskurven: Aufrecken angeborener Schwäche zu

übernatürlicher Kraft und Herabsetzung angeborener Kraft zu unnatürlicher Schwäche, nach oben beziehungsweise nach unten eilen. Deshalb wohnt auch dem weiblichen Erhöhungsbegehren wie allem, was über sich selbst hinaus will, gewissermaßen ein idealer Zug inne, während der in Selbstverneinung deklassierte Mann wie alles, was hohe positive Werte in Vernichtung aufzeigt, durchaus deprimierend anmutet. Es ist bei solcher Bewertung des Geschlechterumtausches (der weiblichen Emanzipation und der Effemination, der Verweichlichung des Mannes) unbewußt unser Schönheitssinn beteiligt, der Gesundes von Krankem unterscheidet und in der Straffung des weiblichen Körpers höchstens einen neuen Reiz empfindet. Die über alle Menschenwünsche gebietende »Mutter Natur« sorgt im übrigen, daß ihr die Kindlein nicht über den Kopf hinauswachsen. Wie nämlich die Wirkungen von ursprünglichen Willensmotiven so häufig ganz anders aussehen, als man sie erwartete, so ist der »Erfolg« in unserem Falle der, daß das über sich selbst hinausdrängende Weib dem Manne sich in neuer Form präsentiert und ihm daher aufs neue begehrenswert erscheint. Die Opposition gegen den Mann, die seitens der Frau durch die Absage an den Rock und durch die Wahl einer übereinstimmenden, in nichts fast vom üblichen Männerschnitt abweichenden Kleidung zum Ausdruck gelangt, könnte somit geradezu als Naturnotwendigkeit im Sinne der Erhaltung der Gattung gedeutet werden. Das hieraus sich ergebende Gesetz würde dann lauten: daß man das Andere scheinen muß, um das Eigentliche (das Weib) ganz zu sein. Und dies ist ein gar nicht abzusehender Gedanke, der auf einem anderen Gebiete als dem unsrigen, in den religiösen Vorstellungen vom Wandern der Seele durch verschiedene Erscheinungsformen, seine erhabenste Gestaltung findet.

ERSTES BUCH

MÄNNLICHE KLEIDUNG DER FRAU AUSSERHALB DES THEATERS

Einleitung

Die Frauenhose als Tracht

Mykenischer Siegelring

ES IST IN DIESEM ABschnitt ausschließlich von Frauenkleidung die Rede, denn die Hose erweist sich bis in die heutige Zeit auch als typisches Bekleidungsstück der Frau. Neben unseren im Rock gehenden Frauen ist das Weib anderer Länder und Erdteile in einem zahlenmäßig wahrscheinlich ebenbürtigen Umfange mit der Hose verhüllt, das Weib von Völkern, deren Gesittung schön und deren Alter ehrwürdig ist. Bei diesen Völkern fertigt man, vom Schnitt ganz abgesehen, die Frauenhose anders als die der Männer. Die von der Frau bevorzugten Stoffe sind wesentlich feiner, und wo solches nicht der Fall (wie bei Kleidern aus Fellen und Häuten), zieren die Frauenhose besondere Muster, Stickereien oder sonst ein Aufputz. Kennzeichnend ist häufig, ja fast als Regel, der Sitz des Schlitzes, an beiden Seiten, vorn und rückwärts, während die Männerhose nur bei hoch an die Brust sich schiebenden Beinkleidermoden sehr begreif-

lich der vorderen Öffnung ermangelt. Die an Stelle des Rockes gebrauchten Hosen sind wohl immer im Spalt geschlossen, die zusammenstoßenden Teile vernäht. Was die Form betrifft, so kann man danach Völkerschaften und Stämme individualisieren. Bestechend gescheit und vielleicht richtig ist in dieser Hinsicht die von Stratz geäußerte Formel des Gegensatzes arktischer und tropischer Bekleidung, wonach der Rock ursprünglich zur Verzierung gefunden wurde, die Hose zum guten Schutze. Die weiten, schlappernden, zuweilen bauschigen oder sanft verfließenden Pantalons der Türken, überhaupt Orientalen — sprechendes Zeugnis des Phantasievollen, Lockeren und Leichten — bejahen diese Meinung, zeigen, wie leicht Hose und Rock auf ein und dieselbe ästhetische Linie gebracht werden konnten, indessen die angepreßten Jagdhosen der Grönländerinnen und Eskimos die harte Lebensführung im Norden bekunden. Heute beobachtet man das Zierbeinkleid der Frauen in allen osmanisch infizierten Reichen, aber auch in Altindien, Indonesien, China, und es ist oft ein köstlicher Genuß, wenn man sieht, wie Tänzerinnen oder (in intimstem häuslichen Kreis) die vornehmen Frauen förmlich stutzerhaft die Hose tragen. Daß nach unseren Begriffen Schamhaftigkeit oder auch exklusiver Stolz, der unziemliche Blicke abwehrt, im Orient waltet, ergibt sich aus dem Gebrauch des Mantels oder Kaftans auf der Straße. Das spanische Mädchen aus dem 16. Jahrhundert, das Hottenroth nachbildete, und das ältere Trachtenbücher (Degli Habiti antichi et moderni . . . Da Cesare Vecellio: Donizella di Granata) mit Vorliebe bezeugen, hat nichts an als eine malerische Schlupfhose und über den Rücken ein kärgliches Mäntelchen; dies war Hauskleid: beim Ausgehen aber warf man einen rings geschlossenen Glockenmantel um. Die wohlhabende Perserin zeigt sich ohne den üblichen schwarzen Shawl in einer strumpfartigen Hose, mit reichem Überrock, der auf halbem Schenkel ab-

schneidet, dem Besuche. Mannigfaltig und der Sitzweise mit untergeschlagenen Beinen angepaßt sind in Asien die Hosenformen: bis zu den Knöcheln stürzend, mit vorstoßendem Besatz (J. B. du Halde: Anzug der dörfischen Chinesin zum Unterschied von den Dames und Bonzesses), am Knie oder auf der halben Wade abschließend.

Antike Gauklerin

Ein psychologisches Gesetz läßt sich in dem Umstand entdecken, daß die asiatische Frau gern die üppige Hüfte betont: Tscherkessenmädchen schnüren durch ein Lederwams die Brüste, daß vom verkümmerten Rumpf weg der Mann sich am Schoße weide. In gigantischer Übertreibung und Verzerrung erscheint dieses Schönheitsideal bei der tunesischen Jüdin, die den graziösesten Teil: Brust, Nacken und Taille, hinter dem ungestalteten Oberhemd versteckt und gemästete Beine in praller Umhüllung bloßstellt. Eine Reminiszenz an die uralte Reglementierung des Lebens, aber auch ein Nachzittern einstiger Farbensymbolik ist es, wenn sich Altersstufen durch Farben unterscheiden. So erzählt Klaproth von Stämmen, die den verheirateten Weibern rote, Witwen und Greisinnen blaue, den Mädchen aber weiße Hosen zubilligen, lange Hosen „sehr artig bunt durchnäht und mit einem schwarzen gewirkten Saume oder Bande besetzt". Wie sehr übrigens die weiten, bis zu den Schuhen reichenden Frauenpantalons den gebildeten Geschmack entzückten,

lehrt der 29. Reisebrief der Lady Montague: „Sie bedecken die Beine sittsamer als Ihre (der Engländerinnen) Unterröcke. Sie sind von dünnem rosa Damast, mit silbernen Blumen gestickt." Die Feinheit dieser Tracht gelangte im Zeitalter der Briefschreiberin zu modischer Bedeutung; sogar im Abenteurer- und Räuberroman nach 1800 widmete man ihr noch eigene Schilderungen.

Eine genaue Betrachtung verdient weiterhin die Entwicklung des europäischen Frauenbeinkleids, das, unter dem Rock getragen, die mittlere Hauptnaht entbehren kann. Um hier die Sittenhistoriker zu verstehen, muß man wissen, daß man einstmals die heutigen Strümpfe Hosen und die heutige Hose eine Bruech oder Broek (Schottel) nannte, ein aus dem Altdeutschen herrührendes Wort, das (nach Adelung) vom gemeinen Volk noch im 18. Jahrhundert angewandt wurde und die weite Hose der Schiffer und Bauern (Nürnberger Trachtenbuch: „Ein Schiffmann auss Seelandt", „Junger Gesell auss Pischcaia") bezeichnete, im Gegensatz zur Boxe oder Büchse, womit man die Niederwand (das eigentliche Kleid für den Unterleib) meinte. Indes ist Adelungs Erklärung für die mittelhochdeutsche Zeit nicht zutreffend, wo man mit Bruoch die kurze Schenkelhose benannte, die sogar zeitweilig keinen anderen Zweck besaß, als die Strümpfe festzuhalten. Dieses altertümliche, bei den Kelten, Germanen, Skythen, Indern und anderen nachgewiesene Beinkleid ist von Weinhold zunächst der Männerwelt zugeteilt worden, weil Nachrichten aus dem 12. Jahrhundert allgemein nur Frauenstrümpfe zu kennen scheinen; einige Jahrhunderte später ist jedoch die europäische Frauenhose nichts Fremdes, bis sie unter den Huren Venedigs als Pumphose aus Seide oder Samt sozusagen den Einzug neuzeitlicher Bräuche und nicht minder neuartige Buhlkunst beweisen hilft. Aus Skandinavien sind die frühesten Belege über die Frauenhose übermittelt, welche durch anderen Schnitt sich

vom Männerbeinkleid unterschieden haben soll. Auch den Leichen der Nonnen zog man Hosen an in jenen Landen, nach Schmellers Ausdruck, wo den Weibern Hosentragen gewöhnlich ist.

Germanin in Hosen

Und noch ein anderes Wäschestück wird mit dem Eintritt der Neuzeit gemeldet: die Schlafhose, die vernünftigerweise dort am Platz ist, wo der Mensch, wie im Orient, auf Polstern und nicht in Betten schläft. „Seidene Frauenzimmer-Schlafhosen per Stück 5 Thaler" sind vermerkt in den Rechnungen des landgräflich-hessischen Hofschneiders, und es erinnert sich vielleicht der Leser, daß auch die Landstörtzerin Courage (im Werk des Grimmelshausen) sich solche Dinger überstreift. Ob sie von Holland nach Paris und von da in die übrige Welt importiert wurden, läßt sich schwer sagen; sie mögen durch indische Seefahrer eingeführt sein, denen somit die Dame der Gegenwart das Pyjama zu verdanken hätte.

Endlich hat man Modeschöpfungen zu gedenken, die höchstens die Bedeutung eines partikulären Zeitgebildes erreichten: die Versuche zur Einsetzung des Hosenrocks. Sowohl das vom Nützlichkeitsgeist reformierte Hosenkostüm der amerikanischen Mistreß Bloomer wie gekünstelte Wagnisse Pariser Schneider nach 1900 sind von der Frauenmehrheit abgelehnt worden. Da die Stellung der europäischen Frau eine gesellschaftliche ist, die der Orientalin vorderhand noch eine häusliche, wird auch der gelungenste Kompromiß zwischen Rock und Hose auf die Dauer niemals die Gesamtheit beherrschen können. Phantasievolle Hosenrockmoden, verbunden mit einer dem heutigen Hüftkorsett entgegengesetzten mörderischen Wespentaille, spielten übrigens bereits bei der allerältesten Bevölkerung Griechenlands eine Rolle, auf Kreta und namentlich in der sagenumwobenen Landschaft Argeia, deren Frauen sich späterhin bezeichnenderweise als amazonische Kriegerinnen hervortaten.

Erster Abschnitt

Temporärer Geschlechtswechsel

MIT FRAUEN, DIE DIE SCHAM ABLEGTEN ODER AUS LAUNE GEGEN die Norm handeln, haben vermännlichte Arbeiterinnen nichts gemein. Es ist weniger die Unwirtlichkeit des Bergklimas, Erleichterung bei roh-beschwerlicher Tätigkeit (besonders beim Heuen) als ein Mutterseelenalleinsein in häufig öder Wildnis, daß die Sennin sich in Mannstracht mummt, eine bei Entdeckung der Alpenromantik (zu Ende des 18. Jahrhunderts) künstlerisch gern verwertete Erscheinung, die in der Lenggrieser Gegend und in den Landschaften der oberen Isar auch bei Kirchgängerinnen beobachtet wurde. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts erfaßte das Gemüt

Meister mit der Bandrolle: „Hosenkampf" · Kupferstich

sozial interessierter Menschen die Szenerie belgischer Frauen, die in Kohlenminen schufteten; hinzu kamen die Bilder von Frauengruppen aus Astrachan, die das Geschäft der Kaviarbereitung in leinenen Sackhosen, mit einem Hängekittel und Kopftuch betrieben, dann die mannsähnlich ausstaffierten Krebsfischerinnen der Nordsee. Wildweststimmung bot früher das französisch-kanadische Farmerkind, das innerhalb des Gemeinderains in indianischer Lederhose, in der Tracht ähnlich dem heutigen Filmcowboy, zu den Gestüten ritt. Bei alledem galt der männliche Anzug als zweckdienlich, denn er war veranlaßt durch den Beruf.

Daß die höher- und höchststehende Frau durch obwaltende Verhält-

nisse sich als Mann ausgeben mußte, liest man öfters in den Memoiren geschichtlicher Personen, in den Annalen fast aller Länder. Da das Reisen im Mittelalter mit großen Mühen und Bedrohnissen verknüpft war, ausgedehnte Routen im Wagen beinahe für unmöglich gehalten wurden, so entschlossen sich beherzte Frauen zur Verkleidung, ein Wagestück, das als künstlerisches Motiv später die Intrige der Barockdichtung trefflich steigerte. Die so grotesk-launigen Romantiker haben bei minderen Fährnissen die Maskerade nachgeahmt: die Schwester Kleists, als sie mit ihrem Bruder nach Paris strebte, Humboldts Mädchen beim Eintritt in Italien, Bettine und noch viele andere. George Sands bis zur Härte der Form durchgeführte Mannheit war jedoch — wer wagt zu entscheiden — Leugnung weiblichen Geringerseins: nicht die für ein ungebundenes Bohème-Leben zusagend bequeme Herrenhose, sondern der damit geforderte Skandal, der eine Befreiung von allen Familienrücksichten bedeutete, war der erste Actus in der literarischen Laufbahn. In ihrer Lebensgeschichte motiviert die Sand auf ganz andere Weise. Danach war schon die Mutter, so oft Geldnot herrschte, durch ihren Mann zur haushälterischen Herrentracht genötigt worden: „... so konnten wir (George Sands Mutter und Tante) unsere Männer überall zu Fuß begleiten, im Theater jeden Platz besuchen, und wir sparten eine bedeutende Summe." „Dieser Einfall kam mir (der Sand) zuerst sehr komisch und dann sehr praktisch vor. Da ich während meiner Kindheit Knabenzeug getragen hatte und später mit Deschartres (dem Instruktor) in Bluse und Gamaschen auf die Jagd gegangen war, fühlte ich mich durchaus nicht unbehaglich bei dem Gedanken, diese Tracht wieder anzunehmen. In jener Zeit war die Mode der Verkleidung günstig; die Männer trugen lange weite Überröcke, à la proprietaire genannt; sie fielen bis auf die Fersen nieder und zeigten so wenig von der Figur, daß mein Bruder mir eines Tags in Nohant sagte,

Venezianische Kurtisane aus Petri Bertelli „Diversarum Nationum Habitus" 1594 · (Der Rock ist zum Hochklappen eingerichtet)

als er den seinigen anzog: Nicht wahr, das ist ein hübsches Ding, es ist modern und gar nicht unbequem. Der Schneider nimmt Maß an einem Schilderhaus und macht Röcke, die dem ganzen Regimente passen. — Ich machte mir also einen Schilderhaus-Überrock von grobem grauen Tuche und Hosen und Weste vom selben Zeuge. Dazu trug ich einen grauen Hut und eine dicke wollene Halsbinde und sah nun ganz aus wie ein Student im ersten Jahre. Wie ich mich auf die Stiefel freute, vermag ich gar nicht zu sagen... Mit meinen kleinen eisenbeschlagenen Absätzen hatte ich einen festen Schritt. Meine Kleidung hatte nun nichts mehr zu scheuen; ich konnte bei jedem Wetter, zu jeder Tageszeit ausgehen und in allen Theatern das Parterre besuchen. Niemand beachtete mich oder ahnte meine Verkleidung, weil ich das Kostüm, dessen Einfachheit jeden Ver-

dacht entfernte, mit größter Sicherheit trug." Die in Claire von Glümers Übersetzung zitierte Lebensdarstellung spricht noch öfters von Sands Verkleidungen. Sie trug sich später gewählter, wie das Bild „Liszt al piano" (Sand als Herr neben Dumas, Hugo, Paganini, Rossini, die Contesse d'Agoult als Dame) zeigt, und strahlte eitel, da man die Mutter mit dem fast erwachsenen Sohn verwechselte. Der Stil der alternden Frau feuchtete sich förmlich in Wollust, da sie von ihrer Kinderuniform (Murat zu Ehren), einem roten Höschen à la hongroise mit Saffianstiefelchen, Säbel und Schärpe jugendselig schwärmte.

Um Beängstigungen durch Verfolger auszuweichen, haben, wie gesagt, gerade Frauen des gewalttätigen Barock sich den Habitus der Männer angeeignet: die Jungfrau Libuschka (bei Grimmelshausen), die damit den geilen Rotten der Kaiserlichen ein Schnippchen schlug, in gemeiner Wirklichkeit die Gräfin Uhlfeld, eine heroische Dulderin, die für den geächteten Gatten jede Unehre auf sich lud. Beide Verkleidungen enthalten beiläufig beliebte Schablonen aufreizender Situationen: im Roman des Simplizissimus-Autors die Momente, wo Libuschka (Courage) in Hosen und Wambst weite Schritte lernt, mit den Soldaten flucht und trinkt (nach Männerart), den „mörderischen Griff" erfährt (so in den Possen der Franzosen) und den „schneeweißen Busen", die „anziehende harte Brüste" entblößt, die heimliche Natur nicht fürderhin zu verschweigen; in der Biographie der Gräfin Uhlfeld wird durch die geschickte Ausführung der Rolle eine niedrige Dirne in Liebe entzündet. Hier wird auch von der (schwedischen) Königin Christine erzählt, daß sie die schutzflehende Uhlfeld nur vor sich ließ, wenn sie als Mann erschiene. Gar nicht befremdend war ein solcher Kleiderwechsel in Venedig, wo der autorisierte Gebrauch der Masken ziemliche Sicherheit bot.

Ein Mohrin aus Granata · Aus Weigels Trachtenbuch, Nurnberg 1577

Motive des Kleidertausches und Täuschung durch Verkleidung sind dort vorhanden, wo sich dramatische Geschicke romantisch über das bürgerlich platte Dasein erheben, in der Sage und Mythologie, in den Lebensläufen unruhiger Charaktere, Abenteurer und Verbrecher; das über dem Haupte hängende Richtschwert ist dann die Ursache des possenhaftesten Gebarens... ein seltsam merkwürdiger Zug am Wesen der irdischen Kreatur. Diese komödienhafte Seite ist dem sonst höchst tragischen Stoff vom König Kabades und seiner Gemahlin eigentümlich, die im Gefängnis die Gewänder tauschten (Prokop von Cäsarea). Ein Held als Weib, ein Weib im Heldenkleid, das — so setzte ein moderner Dichter die Handlung fort — ihm von den wachthabenden Soldaten vom Leibe gerissen wurde, der nun vielfache Schändung erduldete. Die Entweihung und Vernichtung eines unantastbar hohen Gedankens durch Vermischung mit seinem Gegengedanken, freches Aufdecken der Kehrseite ist der technische Kunstgriff, welcher der Sage von der Päpstin Johanna eine so echte, kolossal-wirkende Komik verleiht. Daß eine so unerhörte Satire wie die Krönung einer Abenteurerin zum Papst, der im heiligsten Akt mit einem Kind niederkommt, seit Schernberg (um 148) bis zur Gegenwart mysterienhaft gewendet werden konnte, in Lob und Preis Mariae, die das Weib aus tiefstem Sündenfall erlöst: dies wirft hellstes Licht auf die Doppelnatur der geistlichen Spiele und auf die mystische Wesensart der Deutschen insbesondere. Ebensosehr wird aber auch durch die mutwilligen La Papesse Jeanne-Farcen in der großen französischen Revolution wie in der Revolution von 183 der sichere Instinkt dieses Volkes für Travestien offenbar, der elementarisch sich regt, wenn die Muse inmitten des Pöbels wandelt. Der Betrug der Dirne Johanna bewegt sich im Grunde auf der gleichen Linie wie die unberühmteren Gaunereien im weiblichen Landstreichertum oder in den morschen Außenschichten der bürger-

Eine Edle Frawe in Afrika aus dem Koenigreich Fetz
Aus Weigels Trachtenbuch, Nürnberg 1577

lichen und adeligen Gesellschaft. In England und Frankreich geschah es nicht selten, daß galante Damen im Mantel eines Abbés oder sonst verlarvt eingekerkerte Unholde besuchten, ein Seitenstück zu den verkleidet Schmiere stehenden Pariser Apachinnen (ein fester Hosenrollentyp im heutigen Varieté). Liebenswürdiger sind die verkleideten Liebesabenteuer innerhalb der guten Gesellschaft, wie sie das Rokoko minutiös erzählt. Noch Lord Byron hat der Klatsch solche Gaukeleien angedichtet. „Ein anderer wilder Streich, den ich während meiner Mutter Lebzeiten machte, war, daß ich Mrs... verkleidete und für meinen Bruder Gordon ausgab, damit meine Mutter nicht erfahren möchte, daß ich weibliche Bekanntschaften hatte." Eine andere intrigante Freundin kam zu ihm „als Spürhund, in einen Schubkärrner verkleidet." „Mein Kammerdiener, der die Maskerade nicht erkannte, ließ sie ein; als sie plötzlich... den Mann von sich warf und als Frau dastand. Denken Sie sich die Szene: sie war eines Faublas würdig!"

Brantôme, die Verkleidungen seiner Zeit heftig tadelnd („Verleugnet... eine Frau ihr Geschlecht, so entstellt sie ihre natürliche Schönheit und Anmut"), berichtet von einer wahrhaft sinnreichen und kuriosen Frauenhose, die wir nicht gut zu gruppieren wissen und darum hier „empfohlen" sei: „Il s'en voit tant d'autres que leurs visages poupins et gentils font désirer leurs corps; mais quand on y vient, on les trouve si décharnées, que le plaisir et la tentation en soit bien-tost passé. Entr'autres, l'on y trouve l'os barré qu'on appelle, si sec et si décharné, qu'il foule et masche plus tout nud que le bast d'un mulet qu'il auroit sur luy. A quoy pour suppléer, telles dames sont coustumières de s'aider de petits coussins bien mollets et délicats a soutenir le coup et engarder de la mascheure; ainsi que j'ay ouy parler d'aucunes, qui s'en sont aidées souvent, voire de callesons gentiment rembourez et faits de satin, de sorte que les

Barock-Kupferstich der Pucelle

ignorants, les venants à toucher, n'y trouvent rien que tout bon, et croyent fermement que c'est leur embonpoint naturel; car pardessus ce satin il y avoit des petits callesons de toile volante et blanche; si bien que l'amant donnant le coup en robe, s'en alloit de sa dame si content et satisfait, qu'il l'a tenoit pour très-bonne robbe." Man muß sich bei diesem Indizium einer schrecklichen Sittenlosigkeit vor Augen führen, daß die schwellende Rundung und Üppigkeit des Barock damals die Formen gestaltete, und eine galante Frau so gut wie ruiniert war, wenn sie dem Zeitideal nicht entsprach. Um die Überheblichkeit der modernen Dame zu dämpfen, zögern wir nicht, in diesem Zusammenhang Friedrich Th. Vischers Abhandlung über Mode und Zynismus zu nennen, wo er bei den „Weltfeinen" statt des Unterrocks „hirschlederne Hosen" konstatiert, damit sich alle Formen vom Gürtel bis zum Knie recht plastisch herausmodellieren.

Zweiter Abschnitt

Sportkostüm und Tanzkleid

DIE GYMNASTIK BRINGT DIE FREIESTEN STELLUNGEN MIT SICH, weshalb der ängstlich-tugendhafte und sich für die Sittlichkeit Aller verantwortlich fühlende Mensch schon immer auf Bekleidung drang. Diesen den Sinn des Sports, eines natürlichen Gliederspiels, völlig fälschenden Anstandsgeist wie die Schamröte bei splitternackten Körpern schuldet die Gesellschaft nicht so sehr dem Christentum als dem Fortschritt der Zivilisation, die den Wünschen der Mehrheit Rechnung trägt und urkräftige Regungen und Seinsäußerungen nicht mehr gestattet. Wenn uns die Antike als eine das Physische unreflektiert-betrachtende Weltperiode erscheint, so ist dies nur in bezug auf den Mann richtig; die Frau gab ihren unverhüllten

Titelblatt der Description de L'Isle des Hermaphrodites...
A Cologne MDCCXXIV

Körper nur in Ausnahmefällen den Zuschauern preis, ja es begegnet Zweifeln, daß die Bilder antiker Nackttänze andere als erotische seien: einzig die sozial vereinsamte, auch kunsttreibende Dirne exhibierte gelegentlich sogar die Geburtsglieder, nicht einer unbehinderten gymnastischen Beweglichkeit zuliebe und weit entfernt vom Unschuldszustande der lakedämonischen Nation.
Die Bedeckung zumindest der Lenden ergibt sich für die über Land fahrende Akrobatin schon aus der Art der Darbietungen, wie sie Blümer zusammenfassend beschreibt. Da ergötzte man sich an Frauen, die auf den Händen gingen und womöglich mit den hochgeschwungenen Füßen Pfeil und Bogen meisterhaft gebrauchten oder auf dieselbe Weise Wasser in eine Schale schütteten, andere sprangen durch einen mit Schwertern besteckten Reifen oder hingen am schwebenden Reck. Als Kleidung trugen sie – wohl überwiegend – einen kurzen Lendenschurz oder enganliegende Hosen, des öfteren auch unterhalb des Gürtels einen (durchsichtigen) Flor. Freilich sind verschiedentlich Nacktbildnisse überliefert. Die Brust lag bei den Künstlerinnen der Antike fast immer bloß.
Justinian, der oströmische Kaiser, kann (wie es bereits Witkowski belegt hat) als derjenige Herrscher angesehen werden, der dem Volk der Mimen, Seiltänzer und Akrobaten das Beinkleid durch Gesetzeskraft aufzwang: keine Frau durfte sich künftig mehr ganz nackt produzieren, sondern hatte sich wenigstens einer kurzen Hose zu bedienen, die das Geschlechtszeichen verbarg. Damit kündete sich nicht so sehr ein Sieg des Christentums an als vielmehr der fortschreitende Zeitgeist; denn die Lehrer und Sendboten des christlichen Gedankens waren überhaupt allem Künstlervolke gram. In den nun folgenden Zeitläufen, die die Männerhose mählich einbürgerten, konnte die deutscherseits spilwîb betitelte Gauklerin das Männerkleid annehmen, wie es in der Tat aus überkommenen Kunst-

werken und Literaturdenkmälern ersichtlich ist. Die schlanke gotische Tracht muß den erleseneren Frauen und Mädchen der Spielleute entzückend schön gestanden haben. Auch aus dem Mittelalter ist Kugellauf, Radschlagen, Rückwärtsüberbeugen, insgesamt jene zart-anmutige oder geschmacklos-grobe Anbietung des weiblichen Körpers bekannt. Verhältnismäßig spät hört man wieder von Seiltänzerinnen (im 14. Jahrhundert); danach aber häufiger, darunter von einer Schwangeren, die auf einem hochgespannten Tau ging (Felix Platters Tgb. 1557). Wahrscheinlich zu Ende des 17. Jahrhunderts, bekanntermaßen aber im 18. (der goldenen Epoche der Seiltänzerei) erschien die Pantomimin oder Tänzerin auf dem dünnen Draht (früher ein Saitengeflecht) und auf dem eigentlichen Seile in der jetzt üblichen Korsage, in Trikot und Schnürbrust und riesiger Haartour. Wahrlich ein Weg des weiblichen Geschlechts, der seiner Romantik zufolge zu interessieren vermag.

Titelblatt zu „Amalia" von C. F. Weiße Lustspiele 1783

Dem richtigen Sport näher (nach unserem heutigen Begriff) befand sich die Kunstreiterin, die wegen mangelhafter Ausbildung in höheren Fertigkeiten im Altertum nicht so sehr hervortrat wie die Wagenlenkerin, die sogar bei den olympischen Wettrennen siegte (Pausanias). Wie erinnerlich, ritten die antiken Weltbürger der ehernen Epochen ohne Sattel, meist auf bloßer Decke, wodurch sich das Reiten nicht gerade für die Frau empfahl. Man muß sich schon einen Gedankensprung bis in die Neuzeit leisten, um an der Wiege dessen zu stehen, was wir unter Reitkunst meinen. England, seinerseits von Italien beeinflußt, hat in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts und den ersten des 19. dem europäischen Kontinent sowohl das Schulreiten wie die ausgeklügelten Varietäten des Reitsports übermittelt; die Figur des Jockey stammt aus dieser Periode, in dessen Breeches bald die Frau schlüpfte. Damals wurde auch über den Sitz der Frau gestritten, was ein Mitarbeiter des Journals des Luxus und der Moden wie folgt entschied: Er ist prinzipiell gegen den Damensattel, eher für den englischen, und plädiert für den Bocksattel. „Die gewöhnlichen englischen Sättel sind die gefahrlosesten, jedoch für Damen immer noch sehr unbequem und der Gesundheit nachteilig; denn so schmal man sie auch hat, so unbequem breit, glatt und ohne Anhaltung sind sie immer

Gothaer Theaterkalender auf das Jahr 1777

noch für Damen. Nur der ungarische Sattel entspricht diesen Erfordernissen. Er ist ganz schmal und wohl auf jeden Fall der Sitz, in welchem es uns am leichtesten wird, das Gleichgewicht zu erhalten." Der dem ungarischen verwandte alte Rittersattel ist auch der morgenländische, den sowohl die rotbehoste Amazone im türkischen Schattenspiel wie die persischen Jägerinnen des Petri Della Valle benutzten. Gegenwärtig ist bei unseren Damen die Pritsche, der flache englische Sattel, Mode; die so in einen Paletot mit angeschnittenen Schößen gekleidete Amazone ist eine ästhetisch durchaus einwandfreie und zeitentsprechende Erscheinung.

Szene aus Lessings „Nathan"
Gothaer Theaterkalender
auf das Jahr 1780

Auch die Anregungen zum heutigen Schwimmsport (den der Orient von alters her kannte) sind mit dem Gedanken der Frauenemanzipation im großen und ganzen von England ausgegangen. Ein Lieblingsvergnügen der alten Germaninnen ist damit der heutigen Frau wieder zugänglich, nur daß unsere Moral den Trikot fordert, den seit der letzten Hälfte des 19. Jahrhunderts Karikaturisten so gern zeichnen. Auf der antiken Bühne findet man Schwimmkünstlerinnen zuweilen nackt, was, da es sich um Schaustellungen handelte, mannigfaches Ärgernis entfachte. Die trachtengeschichtliche Einreihung der übrigen Sportkostüme ist jeweils mit der modischen Dauer von Leibes-

übungen, weiterhin mit den technischen Erfindungen verhaftet, die alle in unheimlicher Schnelle die Frau vom Bann ins Haus befreien halfen. Weibliche Gladiatorenschulen (gleichsam als Vorläufer jetziger Damenfechtklubs) sind als Verfallsphänomene aus dem versinkenden Römerreich gemeldet. Die moderne Pilotin im Flugzeug kann auf die Aeronautin oder Luftamazone vor mehr denn 13[illegible] Jahren zurückblicken, die anfänglich nicht minder von der Menge begafft war und als neuer Typ ins Vaudeville wanderte. Unerschöpflich ist die Phantasie der Frau, mit der sie das auf Treffsicherheit und Zweckmäßigkeit abgestimmte Sportkleid graziös verschönt, wovon namentlich die Moden bei Rasen- und Strandspielen zeugen. Daß übrigens eine einheitliche Sportkleidung für die elegante Dame bereits seit längerem spruchreif ist, besagt der „Vorschlag zu einer allgemeinen Baad-Uniforme für Damen"; die Haupteigenschaften derselben lauten: „1. muß sie leicht und bequem zu tragen sein, um ohne alle Mühe darin zu gehen, tanzen, fahren und reiten zu können. 2. Sie darf nicht viel Zeit zum Anziehen erfordern. 3. Muß sie den Körper zieren und dessen Reize erhöhen... Um der Uniform mehr Mannigfaltigkeit zu geben und damit das Ding doch auch französisch klingt... könnte sie nach Verschiedenheit der Bäder... den Namen führen, z. B. à la Spaa, à la Carlsbad, à la Brückenau, à la Pyrmont usw." Freilich dachte man damals noch nicht an ein Kostüm, das die Hose mit einem abknöpfbaren Rocke vereinigte.

Schließlich haben wildleidenschaftliche Tänze, wobei das Knie den Rock hochstößt, die Einführung einer Beinbekleidung nötig gemacht. Wenn im Mittelalter jungglutige Mägde bei den dörfischen Springtänzen klafterweit schnellten oder vom Mann emporgestemmt wurden, so war das Locken und Erhaschen der Geschlechter der Hauptsinn, dem gegenüber zimperliche Verhül-

lung unangebracht gewesen wäre. Ungezügelte kräftige Sätze sind auch von den Zigeunerinnen des Cervantes berichtet. Die höllische Lust am Cancan ist die Seele des Tanzes und es leistet das Ballett das Beste, so in ihm entflammte Raserei in einen schönen Anschein transloziert wird, der wie Harmonie befriedigt. Von der Camargo (der Ballerine der Watteau- und Lancret-Zeit) heißt es, daß sie bei aller „verve capriolante" mit einem unsäglichen Anstand tanzte, so daß man kaum jemals ihr Bein oberhalb des Knies sah. Sie war es, die die geschlossene Hose (le caleçon fermé) im Rahmen der französischen Oper einführte, da die neue robe courte (der beträchtlich verkürzte modische Reifrock) „cet indispensable inexpressible" eben verlangte. Gleichzeitig wird aber geschrieben, daß man mehrmals Wetten abschloß, ob die von allen, von Voltaire zumeist Vergötterte wirklich Hosen trug. „Vous imaginez-vous qu'une fille de qualité ose se produire sur la scène sans cette précaution?" hat Camargo den Zudringlichen geantwortet, und der französische Autor fügt hinzu, daß letztere so symbolische Benennung von dem Augenblick an Ballerinenjargon wurde für die Wörter „tutu" und „cousu", was den kurzen Musselinschurz samt dem Höschen (das bis zum modernen Kunsttanz geltende kurze Ballettröckchen in Krinolineform) bezeichnet. Die Hose (caleçon) blieb nicht, sondern fand sich in der Folge durch den Trikot der Tänzerinnen (le maillot) ersetzt, etwa in der Zeit, da die Merveilleusen (eine modische Tracht des Direktoriums) der geschlitzten griechischen Kostüme wegen sich den Trikot aneigneten. Die englischen Tänzerinnen um 1788 ließen bei Pirouetten die caleçons sehen. Danach erhob sich der große Applaus, und es ist kein Wunder, wenn gerade diese Situationen durch die damaligen Sittenzeichner einer lächelnden Nachwelt überliefert sind.

Dritter Abschnitt

Die Amazone

DER TYPUS DES HELDENWEIBES IST KÜNSTLERISCH IN DER VORchristlichen Welt so prachtvoll-schön ausgebildet worden, daß alle nachfolgenden Gestalten nur wie Wiederholungen, abschwächende Klischees und insgesamt reflektierte, gekünstelte, ja krankhafte Produktionen anmuten. Gegenüber der schrecklichen Brunhilde, die im Brautbett Gunther an Händen und Füßen zusammenband und verhöhnte, gegenüber den großartig-eindeutigen männergleichen Weibern (Ἀντιανείραις) des Homer erscheinen die miteinander turnierenden Marfisa und Bradamante (im 36. Gesang von Ariosts Roland) und die ebenso blutwütigen wie sittig-lieblichen Bacchantinnen in der Kleistschen Penthesilea als zwar herrliche, doch ausschließlich artistische Hirngespinste des Dichters. Was der antiken Männin ein so riesiges Format und einen sozusagen ehernen Ausdruck gibt, ist nicht allein ihre physische Stärke, sondern durchgängige Rauheit des Gemüts und Härte des Herzens. Wichtig für eine sittenkundliche Beurteilung dieser Gestalt ist das Moment, daß das Heldenweib ursprünglich den Keuschheitsgedanken symbolisiert, der in dem starrenden Waffenkleid, in der ausgebrannten Brust (bei den Amazonen), in der abwehrenden Lohe (bei Brunhilde) eine sinnliche Verdeutlichung erfährt, oder daß wenigstens sich so das Prinzip der Ehelosigkeit auf eine eigentümliche Weise und schon in den Anfängen der Geschichte offenbart. Auf Grund solcher Erkenntnis ähnelt dann die Männin der Dirne durch ihren unfamiliären, gesellschaftswidrigen Charakter; in beiden aber als außenseitigen Geschöpfen entdeckt der unbürgerliche Mann — weil sich die eine verweigert, die andere sich Allen verschenkt — das Unerreichbare, Gefährliche, das ihn stachelt. Je nach Wesens-

Mlle. Legros als Amour in „Les Amours de Psyche"

art des Mannes wird dann seine Einstellung eine schwärmerische oder schmähende sein, und gemäß dem Zeitgeist, gemäß dem Landstrich wird sich das Porträt wandeln.

Das in den Anfängen der Völker sichtbare Amazonentum scheint für zwei soziologisch bedeutungsvolle Begriffe: den des Mutterrechts (Achelis) und den tribadischer Frauenbünde (Karsch-Haack) Anhalt zu bieten. Dort — beim Mutterrecht — spricht sich ein hervorragend sittlicher Gedanke: die feierliche Einsetzung der Frau in die Herrscherrechte des Mannes, überschärft aus, insofern dem Manne häufig nichts als die Rolle des Beischläfers bleibt; hier — bei den Frauenbünden — kommt hingegen der Abscheu vor dem männlichen Samen unverhohlen und mit allen Konsequenzen hinsichtlich der sexuellen Entlastung zum Ausdruck. Seit dem Umschlagen dieser Ära in die der Vaterschaft sind beide Regungen unter heftigsten Inzichten verunglimpft und verfemt worden, die erstere auch deshalb, weil in den meisten gynäkokratischen Staatengebilden Geschwister- und Verwandtenehe, vor allem aber die Ödipus-Ehe gebräuchlich war. Mit ihrem angeborenen Schönheitsgefühl haben die Griechen beide merkwürdigen Erscheinungen ins Bereich höchster Poesie erhoben. Die in skythisch-persischer Hosentracht, mit dem doppelgeschlechtlichen Schauspielerschuh und der zweischneidigen Streitaxt auf Vasen und Münzen abgebildeten Kriegerinnen, die der Sappho zugetanen lesbischen Mädchen lassen nichts mehr von den tierischen Wüstheiten ahnen, die in jenen nur halb erhellten Einrichtungen vor sich gingen. Zu den kleinasiatischen, auffällig im Hettiter-Gebiet beobachteten Amazonensagen hat man sodann weitere Nachrichten gruppiert: aus dem antiken Lybien, von den Ufern des oberen Nils, von der Westküste Afrikas, durchweg glaubhafte Mitteilungen, die um solche aus dem innersten Afrika und aus Malakka vermehrt wurden.

Mlle. Georges als Page in dem Drama „Les Mal-Contents“

Selbst im neuzeitlichen Kaukasus und bei amerikanischen Rothäuten, selbst bei den altspanischen Artabrern hat man Züge von Weiberherrschaft gefunden, wobei jedoch die Mutmaßung am Platze ist, daß es sich nur um eine zeitweilige Bewaffnung der Frau (aus dringlicher Not) oder um die bekannten Weibmänner handelte, die als Lustgeschöpfe ihren Liebhabern auf dem Kriegspfad folgten.

Das zarteste Gewebe des dichtenden Menschengeistes würde man zerreißen, wenn man den Schnitt da führen wollte, wo sich verbürgte Zeugnisse und Legende wundersam vermischen. Die babylonische Sammuramat (Semiramis), die sich als Mann trug und sich mit schönen entmannten Knaben umgab (Döpler), der „aus polnischen Historicis" von Matthias Andreas Cosnowski 1692 mitgeteilte böhmische Mägdekrieg, in dem unter Wlasta geharnischte Jungfrauen sieben Jahre lang wie „Raub- und mörderische Bluthuren" sich gebärdeten, die 5000 streitbaren Kamelreiterinnen aus dem Lande Ausiq, die in feines Linnen gehüllt Alexander d. Gr. entgegenzogen und vor ihm die Brüste entblößten (im hebräischen Alexander-Roman), die mit Handbögen bewehrten 4000 Jungfrauen in des Münchener Schiltberger „Kurzweiliger Historie", alle diese Geschichten und noch viele andere haben zuverlässig wahre Begebenheiten als Kern und Wurzel, und nur die Schößlinge zeigen das luftige Werk der Lüge. Wirkungsvoll wurde das Amazonenthema besonders im heroischen Barock angeschlagen, in dem Rubens sein Gemälde schuf, das Wilhelm Heinse später genialisch erläuterte. In dieser Kunstepoche veranstaltete die Herzogin von Medina zu Neapel einen Ball, den sie mit 23 Damen im Amazonenkleid besuchte (Karneval 1639). Das lebendige Schachspiel in den Nürnberger „Frauenzimmergesprächspielen" ist mit Amazonengobelins umhängt, und in Siena kommt ein allegorisches Redespiel auf, in dem die Damen mit den

Herren nach Art der Amazonen streiten. Der Mägdekrieg kommt 1666 ins Repertoire der Dresdener Bühne. Calderons „Tochter der Luft" („Die große Königin Semiramis") gelangt in holländischer Bearbeitung nach Deutschland ..... Oper, Drama, Ballett, Roman und Lyrik breiten plötzlich eine solche Überfülle dieser Stoffe aus, daß wir sie nicht sammeln können.

Im Nordwesten Europas kämpften Frauen gleichfalls zu Fuß und als Reiterinnen im Männersitz, doch sind es mehr die Heldentaten Einzelner, die uns die Geschichte übermittelt. In dem Abschnitt „Von der Engelländer Thun . . . " der Münsterschen Cosmographie wird — nach Tacitus — berichtet, daß Frauen in den Krieg zogen und selbst „Kriegs Oberstin gewesen seyen". In der von Chaucer und Froissard geschauten Epoche lenkte die englische Dame alle Blicke auf sich durch ihren ritterlichen Geist bei Turnieren und Gefechten: sie erschien „à tous les tournois, souvent à cheval en costume de chevalier" und befehligte sogar mit viel Schneid Abteilungen im Felde, wie das Beispiel der Gräfin Montfort zeigt (Jusserand). Von einer „jungen sehr verwundeten Weibs-Person in Manns Kleidern", „welche man, wegen anhabender güldener Kette und Halßbandes, für eine vornehme Dame gehalten", berichtet die Schau-Bühne der Welt-Geschichte, die Anno 1622 in den niederländischen Geschichten die Belagerung von Ostende seitens der Spanier beschreibt. Nicht minder in Frankreich (vor allem während den Scharmützeln und Feindseligkeiten der Krone mit der Fronde) sind solche Fälle zu ermitteln, wobei auch die weiblichen Piqueurs zu nennen wären, die im Gefolge der Catharina v. Medici mit verwegener Sicherheit im Herrensitz ritten. Hinsichtlich des Nordens und des mittleren Europa sollen Sage und Dichtung sprechen: Alfhilde, des Ostgotenkönigs Sigurd schöne Tochter, ward von Alf errungen, da er ihre Wächter, zwei un-

geschlachte Kämpen, überwunden hatte. Sie ergab sich indes nicht in ihr Schicksal, sondern ging mit männlich verkleideten Freundinnen zu Schiff und wurde Häuptling von Seekorsaren. Der Ruf ihrer Unternehmungen drang bis zu Alf, der sich voll Zorn aufmachte und die Piratenschar im Finnischen Meerbusen zum Treffen nötigte. Dabei geriet er mit der Geliebten in den heftigsten Kampf und spaltete ihr den Helm, wonach Versöhnung und Vermählung folgten. In dieser auch von Saxo notierten frühnormannischen Erzählung ist das typische Motiv des Zweikampfes der Liebenden wichtig. Penthesilea und Achill, die Heroinen der Amadis-Dichtungen und ihre Ritter ringen miteinander, worin man allem Anschein nach ein Überlebsel uralten Brauches, des Streites zwischen Mann und Frau um Herrschaft erblicken darf. Ein höchst eigentümliches, sogar laszives Motiv aus dem Nachtbereich mittelalterlicher Sittlichkeit bietet des Dietrich von Glaz Gedicht „Der Gürtel", insofern hier eine vermännlichte Frau (genannt: Heinrich von Schwaben) von ihrem Gatten Liebesbeweise im Sinne der Venus mascula fordert und sie auch empfangen würde, wenn sie sich nicht zuletzt als Weib zu erkennen gäbe. Folgende Worte aus dem Munde einer zum Sieger im Turnier aufgerückten Dame:

Ich minne gerne die man,
nie dehein wîp ich gewan;
Tout ir daz und swaz ich wil,
winde unde vederspil
gib ich in mit willen...

werden vermöge der schalkhaften Nebenbedeutung zu einer recht amüsanten Stelle, die wir in späteren Verkleidungsstücken noch öfters finden.

Mlle. Clara als Charles in dem französ. Vaudeville „Le Husard de Felsheim"

Die Darstellung weiblichen Amazonentums als eines Dienstes in göttlichem Auftrag, die Segnung der Kriegswaffen in den Händen eines Weibes, was die Kirche sonst verdammte: dies war eines der schönsten Merkmale mittelalterlicher Poesie. Hier entfaltete sich Frauenverehrung in einer wunderbaren Blüte, indem das Männerhandwerk geheiligt schien, wenn es die Frau in einer guten Sache übernahm. Eine Art dämmernder Erinnerung an die heidnische Einschätzung des Weibes als Seherin und Führerin kam darin zum Ausdruck, daß es an die Spitze von gewichtigen Bewegungen gestellt wurde und einschneidende Entschlüsse leitete. So liegt der Sage von Kaiser Karl und dem fränkischen Jungfrauenheer, das mit ihm wider die Mauren auszog, die Idee der göttlichen Macht des reinen Weibes zugrunde, und sie waltet in erhöhtem Maße über der christianisierten Amazonensage von der hl. Ursula mit den elftausend Jungfrauen, die drei Jahre hindurch nautische Künste betrieben und alles vor sich niederwerfend über die Alpen wanderten. Die höchste christliche Frauengestalt, die Muttergottes selbst, handelt gleichsam in göttlicher Sendung, als sie für einen betenden Ritter mit geschlossenem Visier zum Turnier sprengt. Aber es müssen alle diese aus unbestimmter Heimat entsprungenen Dichtungen, auch die zart schimmernde Legende von der guten „Fee" Maria zurückweichen vor der wuchtenden Tatsächlichkeit des gottbegeisterten Wirkens der Jeanne d'Arc, deren ohnedies fast übermenschliche Gestalt durch unablässige künstlerische Umschöpfung, tiefeinbohrende Kritik seitens der Wissenschaft, durch kirchliche Kanonisation und durch die Abdunkelung im Gang der Jahrhunderte vollends mythisch geworden ist. Während nun — wie die neuen Stücke Shaws und G. Kaisers zeigen — die Ausdeutung des geistigen Wesens dieser Persönlichkeit noch nicht beendigt ist, kann uns allein Äußerliches, nämlich das Männer-

Mlle. Déjazet als Richelieu in dem französischen Vaudeville „Les premiers armes de Richelieu“

kleid der Jeanne d'Arc beschäftigen, das sichtbare Zeichen der Verneinung ihres natürlichen Geschlechts, dem sie — man möchte sagen: einzig und ganz — die ungeheuersten Kriegserfolge, die unheimliche Gewalt über fanatische Massen, den popanzmäßigen Eindruck auf die Feinde verdankte. Durch das umfangreiche Werk von Quicherat ist es ermöglicht, glaubwürdige Zeugnisse sprechen zu lassen, die wir nachstehend resümieren: Es gab niemand, der es gesehen hätte, daß sich Jeanne badete oder säuberte, immer erledigte sie es heimlich; und wenn der Fall eintrat, daß sie im Felde mit Kriegsleuten zusammen wohnte, entwaffnete sie sich nie. Mehrere, selbst hohe Herren bemühten sich, in Erfahrung zu bringen, ob sie Verkehr mit ihr haben könnten, und gingen zu diesem Zweck in hübschen Kleidern zu ihr; aber sobald sie Jeanne sahen, verloren sie den Mut. Und wenn man Jeanne fragte, warum sie Mannskleider anhabe und gewaffnet reite, antwortete sie, dies sei ihr so befohlen, hauptsächlich um die Keuschheit leichter zu bewahren; auch möchte es befremden, wenn man sie inmitten so vieler Kriegsleute in Weibertracht einherreiten sähe. Mehrmals nahm sie das hl. Abendmahl in voller Rüstung und als Mann verkleidet, mit rundgeschnittenem Haar, mit einer zackigen Kappe, im Kittel und in roten Strümpfen; als dann aber einige Herren und Damen über Jeannes Anzug spotteten und ihr sagten, es wäre eine Schande für den Erlöser, daß er sie (wo sie doch ein Weib sei) in solchem Gewande empfangen müsse, antwortete sie ihnen sofort, sie würde lieber sterben, als daß sie auf das Männerkleid verzichtete; wenn sie wollte, könnte sie donnern machen und noch andere Wunder hervorbringen; und als man ihr einmal am Leibe Verdrießlichkeiten zufügen wollte, sprang sie von einem hohen Turm hinunter, ohne sich zu verletzen. Mitleidlos ließ sie Männer wie Frauen töten, wenn sie ihr nicht gehorchten; und dabei war sie ein armes einfaches Mädchen, das

Mühe hatte, das Pater noster und Ave Maria zu verstehen. Nach ihrer Abschwörung, nach dem Verzicht auf die bisherige Kleidung wurde sie im Kerker gequält, belästigt und geschlagen; ein englischer Lord tat ihr sogar Gewalt an. Und sie sagte öffentlich, dies sei der Grund, warum sie wieder Mannskleider angezogen habe. — Nach diesem Bilde der Jeanne d'Arc, wie es die Geschichte in strenger Sachlichkeit entwarf, die von reizbaren Dichtern geschaffenen Porträts. Tatsächlich gibt es kaum ein europäisches Land, das nicht an diesem Mythus fortgewoben hätte, trotz Shakespeare, Voltaire, Schiller, die den Strom in feste Häfen stauten. Die tapfere Pucelle hat Shakespeare nach Raphael Holinshed gezeichnet (im Henry VI.), er allein steht ihrer Zeit am nächsten, und sein Realismus malt mit greller kränkender Farbe, herb, doch nicht verzerrend, durchaus ernsthaft nach gutem Glauben und Gewissen. Der Szene, worin die Jungfrau erklärt, daß sie schwanger sei, verleiht er Breite und Gewicht. Voltaire gab im Badezimmer die ersten Gesänge seines Gedichts zum besten.

> Ciel! que je hais ces créatures fières,
> soldats en jupes, hommasses chevalières
> du sexe mâle affectant la valeur,
> sans posséder les agréments du nôtre....,

schreit dieser abgesagteste Feind eines blinden Massenfanatismus, der einer verkleideten Abenteurerin übernatürliche Kräfte zuschrieb. Voltaires Travestie — als solche — ist genial, und man muß gestehen, daß sie eigentlich nur einen Rivalen besitzt: die Offenbachschen Gemeinheiten. Der Pucelle Fetisch, die Männerhose, wird im 3. Gesang zum Mittelpunkt eines renaissancehaften Schwankes: es wird nämlich mit derber Munterkeit die mißliche Geschich-

te einer galanten Dame, genannt Agnès, erzählt, die in Männertracht ihrem Liebhaber gefallen möchte und im Nachtlogis eine Männerhose stiehlt und dazu den schweren Harnisch der Jeanne d'Arc. Es begegnet ihr aber das Unglück, in die Hände dessen zu fallen, dem sie das Beinkleid entwendet hatte; und in demselben Augenblick, da sie vor der rohen Kraft des Beraubten die Hose und damit die Tugend preisgeben muß, entsteht Lärm, die Pucelle vermißt den Panzer und Feinde nahen. So schließt ein Gesang des Gedichtes, das Friedrich d. Gr. und Anderen seiner Zeit viel Vergnügen bereitet hatte. Schillers Gegensatz zu Voltaire und überhaupt Schillers innerstes Wesen ist hinlänglich durch die Mitteilung charakterisiert, die er wegen seiner „Jungfrau von Orleans" an Körner sandte: „Der Stoff ist der reinen Tragödie würdig." Die Stärke seines Stückes besteht (was die Jungfrau betrifft) in Hirtenromantik und im hochklingenden Ausmalen der Sendung; sehr wohl konnte seine Johanna — wie dies bis zu den Meiningern üblich war — einen langwallenden Rock tragen, ja die Männerhose hat hier schmälernde Bedeutung. Goethe (wenn das seine verborgenste Meinung war) hat sich mit der Schillerschen Jungfrau „sehr gequält". Unter anderm sagte er, „daß sie den Frauen sehr gefalle, weil es einmal keine H...., sondern eine Jungfrau sei." Endlich scheint schon die Mitteilung genügend wichtig, daß sich unter verlorenen Stücken Lopes eine Juana de Francia befindet, und als Kuriosum erstatten wir die Anzeige einer peinlichen Störung des üblichen Jeanne d'Arc-Festes in Orléans (1819): die junge unvermählte Darstellerin der Pucelle wurde in Gegenwart des Publikums von Geburtswehen überrascht, so daß es nicht sonderbar anmutete, wenn sie bei einem „Puceau" Zuflucht suchte.

Richard Newton „Des Bruders Hosen"

Vierter Abschnitt

Kultische Verkleidung und Karneval

HINSICHTLICH DER GESCHLECHTSTÄUSCHUNG IN RELIGIÖSEN Kulten des Altertums geht es uns wie mit den Sagen: es sind vielerlei rätselvoll schweigende Berichte vorhanden, und wir können sie interpretieren, wie wir wollen. Möglicherweise kommen wir durch vergleichendes Abwägen, durch heiße Einfühlung einem Teil der Wahrheit nahe. Um dann aber das Erschlossene richtig zu empfinden und aufzufassen, ist es nötig, daß wir von unserem Geschmack, unseren Sitten, kurz vom Geist einer vorgeschrittenen Zeit gründlich absehen. Wir haben die Pflicht, uns zu verwandeln, wenn wir an Geheimnissen teilhaben sollen.

Wenn in den heutigen Religionsformen die sittliche Selbstüberwindung die höchste Liebe zur Gottheit bedeutet, weil das Seelische sich immer mehr in geistigen Handlungen ausdrückt: so war auf einer früheren naturnäheren Menschheitsstufe der Gottentflammte der Einsicht hingegeben, daß er den Leib zum Opfer bringen müsse. Und zwar bezog sich diese Preisgabe entweder auf das Dasein überhaupt, den ganzen Körper, dann auf Glieder oder Teile, oder es wurde der Leib entstellt, des Schmuckes beraubt, geschwächt. Dies letztere fand statt, wenn die griechische Frau vor ihrer Niederkunft die schönsten Flechten in den Tempel schickte, da Haarschur — Symbol der Knechtschaft — die Schwangere der Göttin wohlgefällig machte. Noch mehr entäußerte sich das Mädchen oder die Frau, die ihre Keuschheit wildfremden Pilgern und Besuchern der Opferstätten anbot; so bei den Babyloniern im Astarte-Mylitta-Tempel, bei den Kappadoziern im Dienst der Istar, bei den sizilischen Lokrern und anderen. Von aller Weiblichkeit entfernte sich die Frau, die im religiösen Wahn die Brüste

Le beau page Isolier in Rossinis Comte Ory. (Album de l'opéra.)

opferte und sich dem Messer überlieferte, das die Geschlechtsbesonderheit vernichtete, bei christlichen Sekten. Dasselbe erduldeten auch Schwärmer und begeisterte Priester, Kureten (von griechisch: scheren, schneiden; vergleiche Κούρμος mit verstandenem παρθένος: tragische Larve einer Jungfrau mit abgeschnittenen Haaren), späterhin noch auf sich nehmend, was „nur Weibern zusteht"; in einer Reihe von Kulten der Mondgöttin und des Sonnengottes. Die letzte, furchtbare Preisgabe war die des Herzens, unter pomphaften Zeremonien und im Gefühlsnebel phallischer Erregung, wobei – dies kann wohl als sicher gelten – Gedankenbeziehungen zwischen der Form des Herzens und dem Sinnbild der Zeugung stattfanden; solche Tötungsakte bei den Erntefeiern der Mexikaner im Hinblick auf die Gunst von Vegetationsdämonen, bei den Lärmfesten zu Ehren der phrygischen Kotys, im Dienst des Baal und der Semiramis-Derketo (vergleiche das altnordische „Blutaderschneiden"). Das grünlederne Herz des Altwiener Hanswursts Prehauser wie die zur Schau getragene Herzhypertrophie der Fastnachtsnarren gemahnen noch an die schreckliche Bestimmung jener vielfach in Grün gehüllten „Gottvermählten".

Bei einigen dieser Kulte, namentlich bei den Baals- und Semiramis-Feiern, war ein Kleider- und Geschlechtstausch inszeniert, wobei von der Frau als „Bräutigam" der männliche Partner als „Braut" angesprochen wurde; wie es scheint, in Anpassung an das wechselnde Geschlecht jener Gottheiten. Psychologisch interpretierend, lassen sich für den Kleidertausch noch folgende Gründe finden: indem der Mann durch das Frauengewand sinnbildlich sich zum geringeren (weil monatlich unreinen) Geschlecht erniedrigte, erhob er sich zur höchsten Stufe des Büßens, was die Gottheit versöhnlich stimmen mußte; das nämliche außerordentliche Opfer vollbrachte das Weib, indem es mit der Wahl des Männerkleides (das

Figaros Hochzeit. I. Akt 9. Szene. Französ. Kupferstich

heißt mit der Wahl eines männlichen Charakters) dirnengleich den Ruf der Deklassierten auf sich nahm. Daß Dirnentum und Frauenemanzipation verwandt empfunden wurden, erhellt aus der römischen Bestimmung, welche die Metzen und Huren in die absondernde Tracht der Männertoga verwies.

Verkleidung galt als unerläßlich zum Begehen von Mysterien, und es fällt nicht schwer, aus allen Zeitaltern der Menschengeschichte Nachrichten über das Vorhandensein solcher Vorstellungen zusammenzubringen. In einer Zeit, wo schon Tieropfer den Kannibalismus vertraten, hüllten sich die Ehrenjungfrauen der Artemis in Bärenfelle, dessenthalben F. M. Müller an die Neujahrsverwandlung der Burgunder in Kälber und Hirsche erinnert, wovon man Spuren noch in der Wiener Zauberposse findet. Als Gegenstück zu den männlich gekleideten, bewaffneten Tempelmädchen der kleinasiatischen Venus sind auch zeitweilige Weiberkriegstänze bei primitiven Völkern gemeldet, bekanntermaßen auf Borneo, wo derartige Erntepantomimen die schädlichen Dämonen abwehren, sodann auf Sumatra bei den Tjumbaern und Niassern (Junghuhn); auch die vermännlichte Venus ist im Wiener Theater des 18. Jahrhunderts nicht vergessen. In innerlicher Beziehung zur kultischen Frauenemanzipation stehen volkstümliche Kinderspiele, wie sie Fischer im schwäbischen Wörterbuch wiedergibt: so das Liedchen vom „Schweizerleinsmann", wobei die Tänzerinnen den Rock zwischen den Beinen hindurchzogen, im weiteren das „Hosenanmesserlesthun", das sich aus folgendem Text erklärt: „D' Dora und d'Madel ziega ihrn Rock füre von hinta zwischa d'Füas, und bindes nuf an Schurz. Dia Pumphosa hättet ihr seah'n solla. D' Christin mißt und mißt... Endlich sait se: Madel, du brauchst drui Ella ohne 's Fuatter, und bei diar, Dora, langa net viar." Auf den Mann deutende, erotische Nebenbezüge sind dabei außer Frage. Schließlich

spielt schon die bloße Berührung einer Frau mit der Männerhose im Zauberglauben der Völker eine gewichtige Rolle. So hilft das Anziehen einer Männerhose einer Schwangeren, weil sie die Entbindung beschleunigt; ja das Zubehör ist oft schon wie das Ganze wirksam: hängt man nämlich die Hosenträger des Mannes zum Fenster hinaus oder hängt man die Puppe des Töchterchens an einen Hosenträger, so wird ein Knabe geboren.

Erminia legt die Rüstung der Heldin Clorinda an (Tassos „Befreites Jerusalem"). Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1802, Tübingen

Es bedarf kaum noch eines Hinweises, um die unmittelbare Abkunft unserer Karnevalsverkleidungen aus den altertümlichen Kultverkleidungen zu erkennen. Wie diese schon sehr früh entartet waren und sich ins Possenhafte aufgelöst hatten, zeigen beispielsweise die von Plutarch beschriebenen ὑβρίστικα der Argiver, Schimpftage, an denen die Männer als Weiber, die letzteren als Männer umhergingen, wie es heißt, im Gedenken an die heldenmütige Verteidigung der Stadt Argos durch die Frauen während der Spartanerkriege. Die Argiverinnen begnügten sich nicht einmal mit dieser jährlich wiederkehrenden Erniedrigung ihrer Männer, sondern führten noch die Gewohnheit ein, daß Bräute oder junge Frauen beim Empfang der Liebhaber und Eheherren einen Bart an-

legen durften. Die gröbsten Ausschreitungen anläßlich einer Verkehrung der Geschlechter, ja des Umwerfens aller Ordnung im Rahmen erlaubter Feste, und krasse, verwegene Handstreiche einer ungebändigten Sinnlichkeit sind indessen den Römern nachgesagt worden, hauptsächlich beim Begehen der Bacchanalien. „Es mußten sich nicht allein allemahl die neuen Weiber auf sein — des Bacchusbildes — membrum setzen, ihm solchergestalt die Jungferschafft zu opfern, sondern .... es hingen so gar, nach dem Zeugniss Svidas, viele liederliche Weibsbilder dergleichen unflätige Glieder, von rothem Leder gebildet, an den Unterleib, mit welchen sie unter den unzüchtigsten Stellungen, die Bacchanal-Tage hindurch, herumb tobeten". Die deutschen Fastnachtssitten (und mit diesen zugleich die Kleidervertauschung) haben ihren Ursprung in den tollen Scherzen, die beim Umzug der altgermanischen Berchta (Frau Holle) stattfanden; im weiteren aber kommt manches auf Kosten des römischen Einflusses; so die Schalksfreiheit der Frau in Altkirch (Elsaß) am Pfingstmontag. Im Mittelalter ist der Kleiderwechsel der Geschlechter oft bezeugt, doch oft auch Anlaß schärfsten Einspruchs. In einem Fastnachtsspiel aus dem 15. Jahrhundert ist dieser Kampf für und wider den Mummenschanz in folgenden hübschen Reimen dargeboten:

Der Anwalt der Handwerker klagt:

O Fasnacht, ich zeich dich ein groß,
Du machst heuser und herberg ploss,
Stuben, kamer, keler und kuchen
Der Handwerker, wo man wurt suchen,
In truhen, casten, schrein und keltern,
Was ie verwurfen unser eltern,
Zurissen, faul ist und verlegen,

Madame Schroder-Devrient als Romeo nach einer Lithographie von Karl Heideloff

Muß als herfur und sich erst regen
Und auf der gassen lassen schauen.
Der man verkert sich in ein frauen,
Die frauen sich in mannes gestalt,
Das junk geschaffen macht sich alt,
Das forder man hin hinter kert,
Das hinder teil her fur dann fert,
Unters gen perg, obers gen tal;
Unsinnig wirt man uber al.....;

worauf der Anwalt der Frauen entgegnet:

Leg mir dann mannes kleider an
Und main dest sichrer gan,
So pald sie erfarn einer oder zwen,
So wils keiner allein lassen gan.

In hinreißend prunkvoller, unnachahmlich-künstlerischer Weise sind dank der römischen Überlieferung die Karnevalsfeiern des Südens (Italiens und Frankreichs) ausgebildet, der beiden Länder, die auch die bedeutendsten Charaktermasken hervorgebracht haben. Was Goethe an bizarrem Kleidertausch in Italien beobachtete und in seiner nachsinnenden Art weitergab, möchten wir hier nicht wiederholen, statt dessen aber einmal über Paris etwas bringen, das seine Neuheiten Jahrhunderte hindurch auf politischem Weg aus Venedig bezog (Journal de Barbier) und sie freilich geistreich umformte. Der Pariser Karneval im April 18.1 schien dem Journal des Luxus und der Moden einer eingehenden Betrachtung würdig: Ganz Paris stellt das Bild einer ungeheuren Maskerade vor, denn 9 Zehnteile dieser Riesenstadt sind verkleidet. „Alles wimmelt von sogenannten Chiaulits (Trachten nach der mexikanischen Stadt Chiaulta, Provinz Puebla), und die gewöhnlichste Verkleidung

der Männer in Weiber und umgekehrt gab zu den drolligsten Verwechslungen und Quiproquos alle Augenblicke Veranlassung. Überhaupt war diese Metamorphose besonders der Weiber in Männer auch schon vor dem Karneval so stark eingerissen, daß selbst Polizeibefehle dagegen gegeben werden mußten." Teilweise waren solche prächtig-dekorative, doch auch frech-lasziv Beinkleiderrollen, die die Kostümbälle wie die Straße bevölkerten, nichts als Ableger der Opernballetts. Den Karikaturisten und Zeichnern von Modeblättern in Paris und Wien haben sie die pikantesten Motive geliefert.

Fünfter Abschnitt

Das Ideal der Utopisten

SIEHT MAN, WIE AUF DARSTELLUNGEN BEKLEIDETER HERMaphroditen ein verräterischer Busen hinter Hemd und Wams hervorbricht, so möchte man an die Enthüllungsszene einer Hosenrolle denken, die ebenfalls schmale männliche Hüften nachahmte, um sie späterhin mit gegenteiligen Mitteln zu verleugnen. In Wirklichkeit aber dehnt sich eine Welt zwischen beiden scheinbar gleichen Wesen; denn hier kommt ein voll entwickeltes, nirgends verkümmertes Weib in Frage, das sich bloß verstellt, dort hingegen wurde eine Frau oder auch ein Mann durch eine Laune der Natur mit den auffälligsten Merkmalen des anderen Geschlechts ausgestattet. Die Erwähnung eines solchen Schaustücks samt Glossen entnehmen wir wieder der alten Frankfurter Schaubühne (Anno 16 1, Cap. XV), weil sich auch darin der Bildungsstand früherer Zeiten spiegelt: „Ein Teutscher, Namens Daniel Burckhamer von Buchheim" — so beginnt die Erzählung vom Hermaphroditen — „hatte sich für einen Soldaten unterhalten lassen, und mit einer Frauen verehlichet, der bringt gantz unvermuhteter Weise ein Kind zur Welt.

Wie er für die Obrigkeit geführet wird, bekennt er, daß er ein Hermaphrodit oder Androgynos (das ist ein Zwiethier oder Mann-Weib) sey, hätte sieben Jahr im Krieg, anfänglich dem Kayser in Ungarn, hernach dem König in Spanien in Niederland gedienet, allwo er eine Nacht mit einem Spanier zu tun gehabt und davon schwanger worden seyn müste. Dieser Fall hat der Naturalisten Discurse von Hermaphroditen erweckt, welche zwar nicht leugnen können, daß die eußerliche Zeichen von beyderley Geschlecht bey manchem Kinde sich befinden, welches mit alten und neuen Exempeln zu bestärken; aber beyde Geschlechte seyen doch nie gleich kräfftig, so könne auch die innerlich Leibs Constitution unmüglich beyderley seyn, sondern eines von beyden gehe mit der Zeit vor, welches sich an diesen Menschen erwiesen, den man bey seiner Geburt für ein Knäblein angesehen, und ihn Daniel in der Tauffe nennen lassen. Er hat aber nicht dörffen noch können zweiffeln, wie dort in der Fabel die Fledermaus, ob sie unter die Mäuse oder die Vögel zu rechnen: denn er empfunde ja an seinem Leibe wohl, zu welchem Geschlecht er gehörete, unn inclinirte. Seine Frau sagte auch: daß sie nichts männliches an ihm verspürt Zeit währenden Ehestandes, da er nun nach getriebener Hurerey sich gleichwohl verheurathet, wäre er einer schweren Straff schuldig gewest. Welche, weil sie in Kayser Carls peinlichen Halsgerichtsordnung nicht zu befinden, von den Criminalisten aufs neue erdacht werden müssen." Für uns ist diese Abenteurerin Daniel Burckhamer, die unter Merkurs Gestirn geboren sein mußte (s. C. v. Mander), ein armes, elendes Geschöpf; ihr „Fall", der den Arzt am meisten zu interessieren vermag, ist uns insofern dienlich, als er an den Mythus vom doppelgeschlechtlichen Anfang der Menschheit erinnert, den Plato, einige Gnostiker und andere zu uns getragen haben. Berühmt ist der ideal gestaltete Hermaphrodit griechisch-römischer Kunst, aber auch die überlieferten Kultskulp-

Cazotte: „Le diable amoureux“

turen des asiatischen Ostens sind ein Beweis dafür, wie sehr die Vereinigung männlicher und weiblicher Eigenschaften in einem Wesen die Phantasie der Menschen beschäftigte.

Mit Platos Namen beginnt auch die Reihe der Utopisten, welche die hart-sinnliche, allein dem Äußern verhaftete Vorstellung von einem zwitterhaften, Doppelreize verstrahlenden Urwesen ins Geistige überfeinerten und Pläne von kommenden (oder möglichen) Reichen entwarfen, in denen Mann und Weib der Intelligenz nach nicht entzweit erscheinen und daher die nämlichen Berufe treiben können. Allerdings klischiert das Weib den Mann und dünkt dem Plato eigentlich nur als Gebärende wertvoll, aber es ist doch auch ein gewichtiges, ungeheuer richtiges Wort, daß Rüden und Hündinnen dieselben Dienste verrichten und in gleich starkem Maße Befähigung erweisen. Die Folge dieser so nüchtern aus der Natur geschöpften Formel war die Klarstellung einer bis dahin unentschiedenen Frage, ob die Frau sich emanzipieren dürfe, und gewissermaßen als Ergebnis nach langwährendem Dämmern die endliche Emanzipation. Nach unsrer Einsicht zeitigte die jetzt glanzvoll durchgeführte Frauenbefreiung im neuen Menschenstaat Bilder des ausgesuchtesten und interessantesten (weil seelischen) Hermaphroditentums, indem die alte, fast schon unterliegende Weibnatur gegen die zahlreichen neuerworbenen Mannesinstinkte ankämpft. Auf seiten des Mannes ließe sich eine zunehmende Feminisierung errechnen, die, wenn auch nicht die vollen Auswüchse des Mutterrechtes, so doch eine Mischung zwischen derzeitigen und frühgeschichtlichen Sitten heraufbeschwören mag. Je nach Charakter und Temperament haben Utopisten, diese philosophischen Fabulierer, einer Maskulinisierung der Frau das Wort gesprochen und erreichte, überschrittene und unerreichbare Linien gezogen, worüber eine souveräne Sonderstudie von Emilie Schomann unterrichtet. Platos Autorität galt so

viel, daß nach ihm der Mönch Campanella die lakedämonische Nacktgymnastik von Knaben und Mädchen und ebenso den Waffendienst der Frau verfechten konnte, und Denis Vairasse (17. Jahrh.) beschrieb die malerischsten Mädchenregimenter (zu Fuß und zu Pferd), die erst ein einziger Staat (Rußland) sich geleistet hat. Desfontaines Utopie (18. Jahrh.) ist amüsante Satire: die Männerwelt bildet das „sexe enchanteur", um dessen Liebe sich die Amazonin bemüht; sogar die sprachliche Unterscheidung von Männlich-Weiblich ist gefallen. Wie sticht gegen diese märchenhaft-idyllische Phantasie des Rokoko die Zeichnung einer zukunftseuropäischen kollektivistischen Welt bei Anatole France ab, worin der Schwarm der Arbeiterinnen — mit langen, geraden Beinen und schmalen Hüften gleich den Amerikanerinnen — die blaue Arbeitsbluse und hochgehende Gamaschen trägt und das seinige tut, um das dritte Geschlecht heraufzuzüchten, „des ouvrières, comme on dit des abeilles".

Sechster Abschnitt

Der Kampf gegen die Beinkleiderrolle

WIR REGISTRIEREN ALS FEINDE DER EMANZIPIERTEN VERKLEIdeten Frau die Kirche, deren zeitweiligen Sekundanten: die weltliche Polizei, sowie den Künstler, der über Torheiten der Welt Buch führt. Die Voraussetzungen zum Angriff sind bei sämtlichen Parteien verschieden. Die Kirche, versteinter Kanon ältester Lehre, deutet auf den mosaischen Fluch hin, von dem jedweder Kleidertausch der Geschlechter getroffen wird (s. bes. Abraham à S. Clara); Windfahne nach den wetterwendischen Geboten der öffentlichen Meinung ist die Polizei, und nur dem Künstler eignet eine nachhaltige Stimme, denn er liebt und haßt nach Normen eines immer gültigen Geschmacks.

Die Kirche (es versteht sich: jede Kirche) verfolgt nicht bloß das Laienmäßig-Maskenhafte kraft göttlichen Gesetzes (Tertullian: „Und was nun gar das Maskenzeug angeht, so frage ich, ob es Gott gefallen könne? ihm, der überhaupt kein Gleichnis gemacht haben will ... Der Urheber der Wahrheit liebt keine Täuschung, und jede Fiktion gilt bei ihm als eine Fälschung."), sondern sie haßt alle andere Verkleidung, weil sie den Nimbus der kultischen vermindern könnte. Von Tertullian, der die löwenhauttragende Omphale und das medische Beinkleid beschimpft, über die Konzilbeschlüsse und Synodalverordnungen hinweg zu altdeutschen Predigern, enragierten Lutheranern und tugendsamen Pietisten geht eine Linie zorniger Abwehr gegen Mimentum und Mummerei, die den Fluß dieser Art Kunst abgedämmt hätte, wenn nicht eben seine Kraft stärker gewesen wäre. Nur einige Zeugnisse möchten wir bringen, so eines von Weinhold: „si qua mulier propter continentiam quoe putatur habitum mutat et pro solito muliebri amictum virilem sumat, anathema sit" (wenn ein Weib aus vermeintlicher Sittsamkeit das Kleid wechselt und an Stelle der gewohnten Weibertracht Mannskleider erwählt, so soll es im Bann sein), eines aus den Predigten des Gründers von Reichenau: „Zu Neujahr in Hirsch- und Kalbfell laufen, Männer in Frauentracht und Frauen in Männerkleidern, das laßt sein" und zitieren als übriges die lateinischen Predigten des Gottschalk Hollen, der die Folgen des unsittlichen Kleidertausches an der Päpstin Johanna erläutert. Während alle diese Klagen natürlich nicht die eigentliche Beinkleiderrolle auf der Bühne zum Gegenstand haben konnten, eiferte man gegen dieselbe von dem Augenblick an, wo die Schauspielerin neben dem männlichen Kollegen das Theater betrat. Ein mutiger Verteidiger des emporstrebenden Schauspielertums war Adam Gottfried Uhlich, der um die Mitte des 18. Jahr-

Mlle. Milder als Orpheus

hunderts die Not seiner Berufsgenossen verzifizierte und dem Kleidertausch folgende Strophe widmete:

Den nöthgen Dienst bey uns vom weiblichen Geschlecht,
Und auch den Kleidertausch verflucht man sonder Recht;
Wer tanzte, hüpft' und sang bey Davids Bundes Freuden?
Und wer hat selbst sich nicht geschämt, sich zu verkleiden?

Die weltliche Behörde hat den Naturquell eines in Verkleidungen bekundeten Lebensdranges gleichfalls nur dann und wann verstopfen können, wie aus Schmidts Fastel-Abends-Gebräuchen zu ersehen; hier sind Verordnungen aus verschiedenen Ländern aufgeführt, darunter eine württembergische des Inhalts: „dieweil das Mommen und Butzen Kleider, sonderlich die, da sich Frauen in Manns- und Männer in Frauen-Kleider verstellen, vor Gott ein großer Greuel ist, auch viel Schande und Laster darunter geschicht, so verbiethen wir ernstlich, daß niemand zu einiger Zeit des Jahrs mit verdeckten Angesichten, oder in Butzen-Kleidern gehen soll bey Straff des Thurms oder Narren-Häußlein." Was die eigentliche Bühne betrifft, so beschäftigte sich die Sittenpolizei hauptsächlich mit den Beinen der Schauspielerin, die sie förmlich zollweise nach oben freigab, ohne indes mit Vorschriften und Erlassen überall durchzudringen, da ihr die adeligen Herren des Rokoko mit ihren Privattheatern eins pfiffen. Vor allem war die seit 178[illegible] in Paris, seit 1765 in Neapel obligatorische Tänzerinnenhose im Schicklichkeitsstreite gleichsam die Fahne, die bald freiheitlich ausgehängt, bald auf Halbmast gehißt oder ganz eingezogen wurde. Im päpstlichen Rom war beispielsweise der Skandal fertig, wenn Ballerinen auch nur einen Streifen der damals üblichen schwarzen Samthose zu zeigen wagten, und in Spanien setzte es Strafgelder, wenn solche Damen ohne Beinkleid tanzten.

Weinhold spricht von einem alten isländischen Gesetz, wonach

Die Berliner Hofschauspielerin Charlotte v. Hagen als Arouet in Voltaires „Ferien" II. Akt, 3. Szene

Grund zur Ehescheidung vorlag, sobald das Weib die Männerbruch anzog; es sollte allem Anschein nach die Würde des Mannes und Unterordnung der Frau durch Gesetzeshärte gewährleistet sein. Indes war doch eigentlich die Frau außer bei Maskeraden, Reisen u. dgl. niemals in der Lage, daß sie sich des Männerkleids bediente, und das sehr alte Motiv des Ehestreites um die Hose als Zeichen der Herrschaft war mehr eine scherzhafte Erdichtung oder höchstens eine blasse Erinnerung an die Zeit des Mutterrechts als aus nächster Wirklichkeit geschöpft. Gleichwohl hat sich wenigstens die Redewendung des Hosenanhabens als Zeichen häuslicher Macht mit Schnelligkeit in allen europäischen Sprachen entwickelt (im Deutschen z. B. „die Vrouw heeft de Broek aan, en heeft haaren Man de Keuken-vorschoot aangebonden" = die Frau trägt die Hosen und hat ihrem Mann die Küchenschürze vorgebunden; „bei mir dahoam hat ja sie d' Hosn oh – und ausziahgn tust 's nia"; und was die künstlerische Verwendung dieser Vorstellung anbetrifft, so läßt sich schwer sagen, ob sie satirischer von den Malern oder den komischen Dichtern illustriert worden ist (s. aus einem Hochzeitsgedicht Picanders die Strophe vom 24. 8. 1735:

Sei aber auch in deinem Schertze
Nicht allzu sparsam und genau,
Das halbe, ja! das gantze Herze
Vertraue deiner lieben Frau;
Die Hosen aber nimm in acht,
Daß sie dir da nicht Mäuse [= Finten] macht.

Ferner die Anzeige einer Haupt- und Staatsaktion zur Breslauer Meßzeit d. J. 1744: „Mit Bewilligung . . . wird heute von den hier anwesenden Comoedianten was galantes in Breslau vorgestellet, dergleichen Stücke man auf keinem Schauplatz zählet. Es ist mit

Therese Krones als „Jugend" in Raimunds „Bauer als Millionär"

kurzem neu, . . . betitult: Sie Mann und Er Weib. Aganipe und Timacre, oder:

Wo die Weiber nach Regiment und Staats-Intriguen zielen,
Da kann der Mann die Hosen mitsamt dem Haupt verspielen."

Daß die böse Sieben, nachdem sie als Xantippe im Altertum den Pantoffel geschwungen, mit Entstehung der Hosen im Mittelalter sofort nach diesem Ehrenstück des Mannes griff, dies scheint aus Schultz' Darstellung des deutschen Lebens im *XII.* und *XV.* J. klar hervorzugehen, denn er bringt zum Beleg sowohl zeitgenössische Kupferstiche als auch Textstellen, z. B. diese: „Sie wolt die bruch an tragen", „Myn frauw erdicht das niderkleit". Aber wohl noch besser als die hier bezeugten Quellen geben ausländische für unsre

Meinung einigen Anhalt, was eine altfranzösische Erzählung kundtun soll, die ihren Stoff aus sicherlich alter Vorlage schöpfte. Es ist die Fabel des Hugues Piaucele, betitelt: De Sire Hain et de Dame Anieuse, worin zwei bürgerliche Eheleute um die Herrschaft kämpfen. Die Hose ist im Hof als Kampfpreis ausgelegt, der Nachbar Symon und die Dame Aupais sind die Richter des Duelles, das sogleich beginnt. Auf beiden Seiten fallen harte Schläge, bis der Mann sein Weib besiegt, das seinerseits endlich Gehorsam gelobt. Ein von Schultz beschriebenes Hosenkampf-Blatt versinnlicht diese Streitszene auf ähnliche Weise, denn auf der Erde liegt wiederum die Männerbruch, um welche Mann und Frau nackt fechten. Ihr Spruchband besagt: „Est tibi iam mirum mulierem regere virum", und das seinige: „Est contra legem reginam regere regem". In so naiver Form schilderte man im Mittelalter den Geschlechterhaß, wozu als Gegensatz Darstellungen der Liebeswut und weiblicher Mannstollheit kommen. Das szenische Motiv zu einem derartigen Schrei nach dem Mann zeigt für gewöhnlich eine Kurzlederne, um die sich ein ganzer Haufen Weiber balgt. Solche satirische Stiche hat man als Begleiterscheinung der italienischen Renaissance ermittelt, die für die übrigen Länder die Schablonen lieferte. Die Hose als Trophäe hat dabei dieselbe Rolle inne wie der Phallus, den die Frauen des Altertums bei Prozessionen trugen. Daß selbst die Hosenhebe (= Hosenträger) als Symbol des Zeugungsgliedes gelten konnte, lehrt ein Vermählungsearmen von Picander (vom 9.11.173), zu dem wir ohne Zögern den Bericht gruppieren, wonach die spanischen Frauen zu den Hosenreliquien vom hl. Bernhard wallfahrteten. So liegen plötzlich die versteckten Adern offen, die mit uralten Anschauungen das neuere Denken speisten. Das lustige Motiv des Hosenstreites, das heldische des Zweikampfes der sich Liebenden, das tragische Opfer bei den kultischen Festen werden zum Ausdruck und

„Sieben Mädchen in Uniform" Vaudeville-Posse von L. Angely

bildnerischen Abschein aller wechselnden Stimmungen, die den Menschen beim Liebesakt befallen. Da die Mannbarkeit des einen hierbei von der Fruchtbarkeit des andern abgelöst wird, so findet eine Verschiebung der Kräfte und eine Verkehrung des Wertes statt, die in entsprechenden Bildern sich äußern. Das Hosentragen heißt dann soviel als Fruchtbarkeit und Schwangerschaft, zu welchen Zeiten die Frau in der Tat die Herrschende ist.

Wie möglicherweise die ersten satirischen Darstellungen der Hosenkämpfe aus Italien nach den übrigen Ländern hingeleitet wurden, so bezog ohne Zweifel eine Pariser Maske der 4 er Jahre vorigen Jahrhunderts, die Débardeuse, die Daseinsgrundlagen, nämlich die langen weiten Beinkleider von den venezianischen Schiffern, die

ihrerseits als beliebte Staffage durch die Opernballetts in Mode gekommen waren. Just diese Beinkleiderrolle ward von Zeichnern der Karnevalsbälle am häufigsten aufs Korn genommen, denn ihr Charakter (débardeur = Flößer oder Holzverlader) erlaubte die unflätigsten Unverschämtheiten und ungenierteste Ausschweifungen. An sich kleidete diese Tracht eine feingliedrige und schlanke Frau ungemein gut, weil dann die Zierlichkeit des Wuchses mit der betont rauhen Form einen reizvollen Widerspruch verursachte. So kostümiert sah die Débardeuse auf eine Wespentaille und freute sich des kleinen Fußes, den die breiten Pantalons besonders niedlich machten. Die Hose war aus Tuch, wohl auch aus Leinen und Samt gefertigt und durch eine Schärpe oder einen Gürtel festgehalten. Das Hemd war bauschig und bis zur möglichen Grenze ausgeschnitten; den Kopf bedeckte eine Militär- oder Polizistenmütze, das Haar stak in einer Perücke oder wurde einfach hinaufgebunden. Der geniale Gavarni, dem die Brüder Goncourt eine ausholende Lebensbeschreibung widmeten, hatte in jener Zeit für die Schauspielerin Déjazet das pikanteste Débardeurkostüm entworfen, in Wien wurde die in der Rue Lepelletier heimische Maske zum erstenmal von der Soubrette Josefine Gallmeyer getragen. 1848 erlebte Paris die Vésuviennes, ein Amazonenkorps, „kleine Schelme mit artigen Gesichtchen, Spitzbübinnen, die einem Bonmot zufolge .... ont quitté les chemises pour se mettre dans les culottes". So wie der herrliche Gavarni immer wieder das Pärchen der Débardeurs variierte (daneben die weiblichen Panduren und viele andere Masken), so hat Eduard de Beaumont allen Witz über die Vesuviennes ergossen, indem er sie z. B. in Pantalons, Hemd und Korsett, das Militärkäppchen auf dem Haar Paradeschritt dreschen läßt. Es war die seit der großen Revolution in der Luft liegende und schon greifbare Emanzipation der Frau, die den Hohn

Ferd. Raimund u. Constanze Dahn in der Posse „Der Bauer als Millionär"

und die Laune der Künstler heraufbeschwor. Karneval und Politik, Débardeuse und Vésuvienne... es scheint, hier sind Bezüge und Ergänzungen, die in den Kern des französischen Wesens mitteninne im 19. Jahrhundert führen. Die Hosenrollen waren hier Folge der Decadence, aber eines blendend schönen Verfalls, der noch heute wie zarter Schmelz auf künstlerischen Nichtigkeiten zu uns leuchtet.

ZWEITES BUCH

GESCHICHTE DER HOSENROLLE AUF DEM THEATER

Erster Abschnitt

Literarische und kulturelle Vorbedingungen

DIE UNENDLICHE GESCHICHTSFLÄCHE, DIE SICH VON DER SPÄTrenaissance an (dem Erscheinen der heutigen Schauspielerin) nach rückwärts in unbestimmte Horizonte verliert, können wir nur sehr zusammendrängend erforschen, und zwar sind uns allein zwei Momente maßgebend: das Moment des Kleider- oder Rollentausches zwischen den Geschlechtern sowie dasjenige des Mitwirkens der Frau bei bühnenmäßigen Vorstellungen.

Hinsichtlich der ersten, als Basis einzuschätzenden Frage begegnet man so gut wie keinen Schwierigkeiten. Unter der Voraussetzung, daß Sage und mythische Erzählung wie die Morgenröte bereits die Strahlen des kommenden Tags enthalten und an der Geburt des Theaters beteiligt sind, steht einem überreicher Stoff zur Verfügung. Da ist, um an ganz Bekanntes zu erinnern, in der griechischen Mythologie die Gestalt des Zeus, der sich erotischem Antrieb zufolge in die verschiedensten Figuren verändert. Echtes Kind dieses Vaters ist die homerische Athene, da sie sich in einen Mann, in Mentor verwandelt. Dem immer neu sich umformenden Jupiter entspricht in den nordischen Götterfabeln Loki, den man des öfteren Luzifer oder Satanas nannte. Bald wird er Fliege, Floh oder Weib, um etwas zu erlisten, wie der Teufel im spätern Mittelalter, wie Achill vor Deidamia, Othinus vor Rinda beim Saxo und Vertumnus (= Proteus) vor Pomona beim Ovid. Auch Berchta

(Holda-Venus) wandelt sich in Tiere, sich von der göttlichen (meteorischen) zur irdisch-gebundenen Stufe erniedrigend.
In dem uralten Mimus war die Verkleidung von Männern und Frauen nicht nur „der gewöhnlichste Trick": sie war zunächst wohl Posse oder wunderbares Theater, aber in dem Sinne, wie wir die Fastnachtsverwandlungen religiöse Überbleibsel nannten. Gleichwie der Kultische die Haare opferte, so schor sich der antike Mime den Kopf, ging in Weibertracht und stellte Göttinnen vor, während weibliche Mitwirkende als Knaben Handlangerdienste verrichteten oder (wie bei den Flora-Festen) sich entblößten, was dem modernen Exhibieren in Hosenrollen nahekam. Die mittelalterlichen Mimen, Ministrels, Jongleure verkleideten sich nicht weniger. In den Spielmannsdichtungen gehen die Schelme gern als fromme Waller, ahmen sonstige Chargen nach und siegen meistens erst in Mädchenkleidern (s. altfranzösischen Roman „Trubert" von Douin de Lavesne); als Jongleresse oder als Spielmann selbst „verstellt" suchen mutige Fräulein ihren Geliebten (so Josiane in Hertz' Spielmannsbuch und insbesondere die liebreizende Nicolette, deren Jünglingstracht und Sehnsuchtsfahrt zu Aucassin klipp und klar das Isabell-Florindo-Motiv in der spanisch-italienischen Komödie, ein beliebtes Pagenmotiv bei Shakespeare u. a. vorwegnimmt; Ursprung: fürs nächste der griechische Roman). Es war aber dieses Verkleidetgehen der Joculatrix keineswegs bloß romantische Erdichtung, wie der weibliche Ministrel auf dem großen aufgeschirrten Pferde vor König Eduard II. (1316) es beweist (Flögel). Wird schon die Fortdauer altmimischer Geschlechtstäuschung und Verwandlungskünste bis ins Mittelalter hinein durch Beispiele erhärtet, so können wir solche nicht weniger aus dem Zeitraum ermitteln, wo die eigentümlichsten Mimuselemente sichtlich in die gewaltigen Volksschauspiele der Gotik, in die Mysterien überflossen. Hier ergötzten sich Kle-

Hulda als schwäbischer Bauernjunge in dem Singspiel „Die Nymphe der Donau" · Königliches Nationaltheater in Berlin 1812

riker nicht nur in Masken von Kriegern und Teufeln, sondern auch in den mannigfaltigsten Weiberrollen, während Frauen, wie es scheint, selten und mehr in romanischen Ländern ausschließlich bei Badeszenen Entblößungen als Aufgabe zufielen. In den von Renaissancegedanken genährten altfranzösischen Fabliaux ist dann weiter das Motiv von der Frau in Mönchstracht zu modischer Geltung gelangt, dem man im französischen Revolutionsvaudeville (gegen 18[illegible]) wiederbegegnet. Dort im Frère Denise von Rutebeuf bildet den Titelhelden ein hübsches Mädchen, das zwei Franziskaner aus dem väterlichen Haus entführen; der Betrug wird jedoch ruchbar, und das Mädchen gerät aus dem geistlichen Stand in den Ehestand, indem es sich mit einem Ritter vermählt. Beim Parallel zum antiken Mimus, sowohl bei der Stegreifkomödie wie beim pantomimischen Zwischenspiel, wo Frauen am ehesten auftauchten, fällt als Nerv und Angelpunkt die Kleidervertauschung und unablässige Verwandlung auf. Auch hier gemahnt die an einer Person durchgeführte Veränderung — sei's auch nur Verwandlung durch Nachahmen von verschiedenen Stimmcharakteren oder durch das Sprechen verschiedener Dialekte — eindeutig an das Andersseinwollen bei den kultischen Festen, und wir stehen nicht zurück, in den beiden Säulen und Hauptchargen der Burleske, dem Harlekin und seiner Partnerin Columbine, den uralten Eunuchen und die ungezügelte Hetäre wiederzuerblicken, was bereits durch die Rasur des Hauptes, die häufigen (Alt-)Weiberkleider, das Unkriegerische und Tänzerhafte auf der einen Seite und durch die Mannsrollen auf der andern Seite begründet werden könnte.

Hinsichtlich der zweiten Frage, die sich über das Mitwirken der Frau bei bühnenmäßigen Vorstellungen verbreitet, stößt man auf unüberwindliche Schwierigkeiten, weil sich die Theatergeschichte — und eine solche besteht seit Erfindung der Kleidung ununter-

Mlle. Dorus als Oscar in der Oper „Gustave III. ou le bal masqué"

brochen fort — etwa vom Beginn der Völkerwanderung an bis zur Blüte der Mysteriendichtung in arger Dunkelheit befindet. So gut wir über die Bühnenverhältnisse der zivilisierten Mittelmeervölker, der Griechen und Römer, unterrichtet sind, so ungewiß wird die Kunde von den Zeitläuften an, in denen Barbaren über die Grenzen brachen. Indem nämlich teils durch die Kriegswirren selbst, teils infolge von Verarmung und Erschöpfung, auch noch zufolge der theaterfeindlichen christlichen Lehre die alten festen Schauspielhäuser leer wurden und die abwandernden Künstlerscharen sich nach entlegenen Örtern zersplitterten oder in der Hefe der Fahrenden untertauchten, konnte nur mehr von kümmerlichen Resten einer ehemals großartigen theatralischen Kultur und einem nur wenig geachteten Schauspielerstand die Rede sein, über den Chronisten der Zeit höchstens beiläufig urteilten. Was aber die antike Bühne in ihrer berühmtesten, klassischen Zeit anlangt, so darf als bekannt angenommen werden, daß schon der phallischen Deutlichkeit der Maske wegen hier allein Männer wirkten. In den zotigen Komödien des Aristophanes (Thesmophorenfest, Weibervolksversammlung), die u. a. orchestische Evolutionen von emanzipierten Weibern enthalten, wurden sämtliche Rollen von Schauspielern gegeben, wie ja auch Plautus nur für Männer schuf. „Daß Frauen und Mädchen mit Männern zusammen auf der Bühne spielen, noch dazu verliebte Stücke spielen, würde gegen Plautus' sittliches Empfinden verstoßen haben". Dennoch erlebten die Römer eine „Verwelschung" des Theaters, indem sie dem (maskenlosen) asiatischen Mimus das Tor öffneten, der im Herausstellen der Schauspielerin eine übrige Stärke bekundete. So sind bereits in Sullas Zeit weibliche Mimen neben männlichen genannt. Derartige Stars bezogen Riesengehälter, und die Staatsmänner, Dichter und Denker der Zeit zollten Bewunderung. In den ersten Jahr-

hunderten christlicher Berechnung sind sogar Trupps von Mimen gemeldet, die „entweder alle oder doch dem größern Teil nach Frauen waren", mit einer Direktorin an der Spitze, ähnlich manchen Banden der europäischen Barock- und Rokokobühne, älteren tatarisch-chinesischen Banden und modernen Damenkapellen. Aus solchem Hintergrund, der einheitlich alle römischen Ansiedlungen umspannte, trat die Schauspielerin des Mittelalters heraus, deren Geschichte solange entstellt und ungeklärt anmutet, bis nicht die Vertrautheit mit dem damaligen Schrifttum gefördert ist. Soweit ist man aber vorgeschritten, daß man auch in jener Periode höhere mimische Künste vom rein körperlich sich betätigenden Artistentum unterscheidet. Die Teilhaberschaft der Frau am dramatischen Tanz der Provenzalen, die mit Familie umherreisten, an den Produktionen der Kreuzwegartisten und priapischen Possenreißer des Dante und Boccaccio ist hinreichend überliefert und es steht außer Zweifel, daß sie eine Etappe bildet sowohl im Entwicklungsgang der Schauspielerin wie auch der Sängerin.

Wenn wir die „goldenen Märlein" griechischer Gaukler und die Fabeln Asiens, den griechischen Roman und das griechische Lustspiel, die Amadis-Bücher und das italienische Ritterepos, die Renaissancenovellen und Renaissancekomödie, den Barockroman und das Barockdrama in einem Zuge nennen, so sind damit die Unterlagen gegeben, die man für eine Geschichte der Geschlechtstäuschung auf der Bühne nötig hat. Allerdings darf diese bekanntermaßen von Dunlop-Liebrecht versuchte Zusammenstellung nicht so verstanden werden, als ob jene aufregende Eskamotage des Kleiderwechsels lediglich Gräzizismus sei: im Gegenteil kam eine beträchtliche Reihe solcher Stoffe aus dem Norden (bes. aus dem keltisch-normännischen England), dessen unberührte und eigentümliche Phantasie der morgenländischen ziemlich die Wage hielt.

Da es nun nicht Aufgabe sein kann, eine unbezwingliche Stoffmasse in die angedeutete Beziehung zu bringen, und weil auch in diesem Falle Muster und Kopie — einige geniale Nachahmer ausgenommen — sich wie eine einförmige Modelaune forterben, so möchten wir eine Auswahl von Situationen treffen, die nicht allein das dichterische Handwerk früherer Zeit, sondern auch ihre erotischen Bezüge und Kräfte beleuchten. So zitieren wir einen zehnbändigen Idealroman des 17. Jahrhunderts, Calprenèdes Cassandre, worin ein gewisser Lysimachus einem Gegner den Helm vom Haupt schlägt und statt eines Männerantlitzes ein liebliches Frauengesicht vorfindet, genau wie in der Amazonischen Smyrna von Imperiali, einem 1705 gedruckten Staats- und Liebesroman, in dem es heißt: „Seine (des Prinzen Melampus) Feindin gab ihm durch ihre Geschwindigkeit viel zu schaffen, und ob er gleich sich mehr zu beschützen, als zu beleidigen fochte, konnte er doch nicht verhüten, daß nicht ein harter Streich auf den Helm gefallen, solchen eröffnet und ihr von dem Kopf geschlagen hätte. Sie zeigete also ein unvergleichlich-schönes Angesicht, welches durch die Bemühung zur Röthe gebracht, noch weit anmutiger schiene. Die schönsten Haare flogen wie lauter zarte güldene Fäden um den entblößten Hals, solchen gleichsam vor des Melampus Streichen zu beschützen. Aber dieser Prinz war schon durch das bloße Anschauen dieses schönen Angesichts so sehr entwaffnet, daß er sein Schwerdt unwillig zur Erden, sich selbst aber zu ihren Füßen warf. Er erkannte die Argivische Prinzessin Iphianassa, seine so geliebte Feindinn . . . .". Im Roman satyrique (1624), einem Werk des Jean de Lannel, ist es ein Mann, der als Mädchen geht und sich mit anderen Frauen männlich trägt; eine bedenkliche Atmosphäre herrscht, insofern verschiedene Geschlechter unter dem Anschein der nämlichen Natur zusammen nächtigen. Von einem deutschen Verkleidungsroman, betitelt:

Mlle. Maria in dem Singspiel „La Chatte Métamorphosée en Femme"

Des Christlichen Teutschen Groß-Fürsten Hercules und der Böhmischen Königlichen Fräulein Valiska Wundergeschichte (1659), möchten wir eine längere Textprobe bringen, weil der Verfasser Andres Heinrich Buchholtz, ein Geistlicher, ein verkleidetes Mädchen einer Kastration unterwerfen will und durch sein dargestelltes Milieu (Vorderasien) die für uns so wichtigen Anfänge des Pagentums berührt, die von älteren Historikern der Semiramis zuerteilt werden. Es schildert ein böhmischer Reiter dem in Padua weilenden Geliebten der Valiska folgendes: „Die ganze Reise hatte sie (Valiska) Manneskleider unter ihrem Rok angeleget, welche sie auch zu Nachtzeit gar selten abzohe. Endlich sahe ich mit großem Schrekken, daß in solchem Manneskleidern sie mit ihren beyden Jungfern zugleich auff die Gutsche gesetzet und zum Flecken hinaus geführet ward, nachdem die Räuber alle unsere Pferde aus den Ställen gezogen, und mit sich hinweg nahmen." Die Entführer der verkleideten Valiska werden jedoch in der Folge von neuen Räubern erschlagen und diese selbst wird dem großen Parterkönig Artabanus bestimmt, „als welcher . . . . die schönen Knaben (Valiska nennt sich doch Herculiscus) nach abscheulichem heydnischen Gebrauch, ihrer Mannheit beraubet, und des Frauenzimmers zu hüten abrichtet". Sehr bald gelangt Herculiscus-Valiska an die erste Leidensstation, an den Hof eines Satrapen des Königs, wo ein Mädchen namens Barsene den bildschönen Sklaven beklagt und ihm das Los vor Augen führt, das ihn erwarte. Zunächst freilich versieht Herculiscus noch Pagendienste und beschämt in dieser Stellung alle „ädelknaben". Einen jungen persischen Fechtmeister von hochgemutem Adel schlägt Herculiscus mit deutscher Fechtart jämmerlich zusammen. Bei einem zweiten scharfen Gang haut der deutsche Page dem persischen Großsprecher die rechte Faust ab. Barsene trägt dem jungen Helden

Bals d'Artiste, Mousse (Schiffsjunge)

eheliche Liebe an und wünscht mit ihm nach Europa zu entfliehen. Man argwöhnt indessen auf das weibliche Geschlecht des Herculiscus und frägt seinen Schlafgenossen Arbianes, was er darüber meine. Dieser: „er könte hievon nicht wissen, weil er (Herculiscus) stets in Kleidern schlieffe, vorgebend, er hätte dessen ein Gelübde auf sich, hielte sich auch so schamhaftig, daß er nichts bloßes an seinem Leibe sehen ließe". Immerhin lag Herculiscus in Arbianes' Armen, der ihn über die Maßen liebte. Schließlich bringt man Herculiscus zum Großkönig Artabanus nach Chares. Der König, von einer so vollkommenen, inniglichen Schönheit entflammt, sieht den Knaben mit Gnadenblicken an, aber voll Zorn über dessen freimütige Rede befiehlt er „dreien ädlen Trabanten, die im Gemach aufwarteten, sie solten den Jüngling hinführen, daß er verschnitten, und auffs fleißigste geheilet würde; welches Herculiscus hörend, sich auff die Knie legete, und mit ganz bewäglicher Stimme also sprach: „Allergroßmächtigster König; euer Königl. Hochheit ich Unwirdigster bitte . . . mich dieser Schmach nicht zu unterwerffen . . . . Mein Stand, in dem ich gezeuget, ist trauen nicht Knechtisch, und ein teutsches Herz untergibt sich lieber dem Henkerschwert, als dem Schanden-Messer; meinet eure Königl. Hochheit, mich etwa im Frauenzimmer zu gebrauchen? O nein, dem werde ich durch einen rühmlichen Tod leicht vorkommen . . .". „Der König stellete sich nochmals, als hätte er der Rede nicht wahrgenommen, sahe seine Diener greßlich an und fragte: Ob sie seinen Befehl vernommen hätten. Dieselben fielen nider, bahten umb Gnade, und machten sich mit freundlicher Rede an Herculiscus, er möchte ja durch seine Widerspenstigkeit des großen Königes Zorn nicht auff sich laden, sondern willig mit ihnen gehen. Er wolte aber nicht, sondern blieb auff seinen Knien sitzen, und sahe den König mit hellblin-

Pierrette aus dem französischen Vaudeville „C' est encore du Bonheur"

kenden Augen ins Angesicht, mit solchem frischen beständigen Muht, daß alle Anwesenden sich davor höchlich entsetzeten; daher die Diener ihren König frageten, ob ihnen befohlen währe, den widerspenstigen Jüngling mit Gewalt hinweg zu tragen.“ Auf Zurede des (oben genannten) Satrapen, dessen Leben in Gefahr war, neigte sich Herculiscus gegen den König „und sagete zu den Dienern, komt bald, wir müssen auf Königlichen Befehl, diesen Weg vor uns nehmen, umb zu sehen, wie es Gott weiter schicken werde“. „Als sie auß dem lezten Gemach traten, nahm Herculiscus seinen Säbel von Timokles, hing ihn an, und befahl ihm, geschwinde nach der Gutsche zu lauffen und ihm seinen Kleider wetscher (Reisetasche) zu hohlen; Pharnabazus und Mazeus aber baht er, in der nähe zu bleiben. Die drey Diener hatten alsbald einen trefflichen Wund Arzt bey sich, der unserm Herculiscus versprach, er wolte so säuberlich mit ihm verfahren, daß er des Schnittes kaum sollte inne werden. Gingen also mit einander über den innersten Platz nach einem Gemache, welches fein gezieret wahr, und an allen vier Seiten sehr klare Fenster hatte; in der Mitte stund ein langer Tisch, auff welchem etliche seidene Stricke lagen, und an den Fenstern umbher stunden allerhand erquikliche Krafftwasser in Kristlinen und Alabaster Geschirren, deren etliche sie hervor nahmen, und bald darauff begehreten, Herculiscus solte die Kleider ablegen; gab aber zur Antwort: durchauß nicht, dann ich habe dessen von meinem Könige keinen befehl, mich solcher Schmach zu unterwerffen, sondern nur mit zu gehen, dem ich gehorsam nachkommen bin. Diese lacheten der kalten Entschuldigung und erinnerten ihn zum andernmahl, damit sie hand anzulegen möchten geübriget seyn, drungen auch zugleich auff ihn hin, des Vorsatzes ihn zu entkleiden. Er sagte, sie solten gemach tuhn, legte den Medischen Rock von sich,

riegelte die Tühr inwendig zu, trat an dieselbe und sagte: „da liegen alle Kleider, die ich auß Zwang lebendig abzulegen willens bin, und nöhtige mich ja niemand zu einem mehreren." Da sich aber die Diener wenig daran kehren, ergreift Herculiscus den Säbel und tötet sie auf schreckliche Weise. — In diesem Lüsternheit verstrahlenden Abschnitt eines Barockromans steckt viel mehr, als es heute den Anschein hat: Der Verfasser schrieb damit im Namen Vieler gegen die größte Unsitte seines Zeitalters, die Knabenverstümmlung, die (wie wir zeigen werden) mit der Entwicklung der Beinkleiderrolle in der Oper in Fühlung steht.

Von hier zu den Wüstheiten räuberischer Mannweiber, die man im Roman „The English Rogue" (Der englische Landstreicher) bemerkt, ist freilich ein starker Sprung, den man sich aber nicht ersparen darf, weil unter anderm eine Situation dargestellt ist, die der deutsche Grimmelshausen etwa gleichzeitig zum dramatischen Höhepunkt seiner Landstörtzerin Courage gestaltet hat. Die in Frage kommende Situation sei füglich in der englischen Originalschilderung belassen, nach der sie sich folgendermaßen ausnimmt: Um einer verübten Betrügerei zu entgehen, zieht der Erzähler und Held Frauenkleider an, verdingt sich in einer Mädchenschule als Dienstmädchen, treibt als Hahn im Korbe sein Unwesen und muß fliehen, als sein Geschlecht entdeckt ist. Nach den verschiedensten Zwischenereignissen trifft man ihn, wie er auf der Straße gedankenlos dahinreitet und sich mit einemmal von einem Räuber angefallen sieht, den er aber niederkämpft. Mit einer Schnur fesselt er nun seinerseits den auffällig rasch Bezwungenen an Händen und Füßen und will ihn um sein Geld leichter machen. „Aufknöpfend sein Wams ... Unbuttoning his Doublet to find whether there was no gold quilted therein, I wondered to see a pair of Breasts so unexpectedly greater and whiter then any mans; but being intent

about my business, that amazement vanisht from my thoughts. Then did I come to his breeches (which I laid open) my curious search omitted not any place wherein I might suspect the concealment of moneys: at last proffering to remove his shirt from between his legs, he suddenly cryed out (and strove to lay his hand there, but could not). I beseech you Sir be civil, said he: I imagining that some notable Treasure lay there obscured, I pulled up his shirt (alias Smock) and found my self not much mistaken. — The sight so surprized me, as if I had been converted into a Statue by the head of a Gorgon, but after a little pause, I hastly unbound her, and taking her in my arms: Pardon me, most couragious Amazon (said I) for thus rudely dealing with you, it was nothing but ignorance that caused this errour; for could my dim-sighted soul have distinguisht what you were, the greatness of love and respect I bear jour Sex would have deterred me from contending with you." Nicht mit Unrecht wird Richard Heads 1665 zuerst veröffentlichter, später von F. Kirkman ergänzter Schelmenroman „*The English Rogue*" als durchaus ernsthafter, nicht einmal vergrößernder Zeitspiegel angesehen, und man mag ermessen, wie das Abenteurertum, eine nach der Nachtseite der Männerberufe sich erstreckende Emanzipation der Frau den ohnehin romantischen und durch Wildheiten abgehärteten Barockgeschöpfen im Blute gärte. Gerade der „English Rogue" — dem gegenüber die spanische Vorlage, des Francisco Lopez de Ubeda „La Picara Justina" (1605), zahm und öde ist — bietet solcher schriller Realismen die Menge. Unsere wehrlos am Boden hingebreitete, peinlich düpierte Amazone führt beispielsweise bereits als Zwölfjährige das Rapier, heiratet mit fünfzehn einen Wirt, paßt den mit Geld heimkehrenden Mann in Männerkleidern ab, wirft ihn vom Gaul herunter, beraubt und beschimpft und prügelt ihn, „daß sein Fleisch wie eine ägyptische Mumie ausschaute"; in Gesellschaft einer wei-

Mlle. Déjazet in dem Vaudeville „Jacquot“

tern Schwester und des Witty Extravagant (des Romanhelden) vagabundiert sie in Frankreich und Italien, kauft Waffen und Pferde und begeht allerlei Überfälle auf Reisende und Häuser; späterhin (in Indien) bewirtet die Frau des englischen Schelms, eine „Mohrin", zwei hübsche Matrosen, natürlich Weiber, mit Punschbowle und Likören, vergafft sich in den einen und will ihn mit Gewalt ins Bett zwingen, als just der Eheherr eintritt und vergnüglich bemerkt: „Ich wußte, sie könnten nicht, wenn sie wollten, und wollten nicht, wenn sie könnten, mich zum Hahnrei stempeln."

Zweiter Abschnitt

Die frauenlose Bühne im Renaissance- und Barock-Zeitalter

FÜR UNS IST DIE LIEBHABERBÜHNE DES FASTNACHTSSPIELS, DER Schulkomödie und des Meistersängerdramas, die Bühne Shakespeares wie die Berufsbühne früher Wanderkomödianten etwas sehr Merkwürdiges: ähnlich den verschnittenen Frauenspielern im fernen Osten (Barrows), ähnlich den persischen Knaben „in halb Männ- und halb Weiblichem Habit" des Petri Della Valle, auch entsprechend den türkischen, stets von Zigeunern und Juden abstammenden Tschengis bewegten sich bloß Männer auf der Szene, obschon auf ihr wie kaum in einem Zeitalter sonst die ungeheuerlichsten Frauenschicksale dargestellt wurden. Unbärtige zierliche Jünglinge, mimisch virtuos geschulte, tänzerisch talentierte Knaben, aber auch erwachsene Männer hatten die Frauenrollen meist als festes Fach inne. Ein solcher mit der Tätigkeit heutiger Damenimitatoren verwandter Beruf nötigte den Frauenspieler auch außerhalb der Bühne zum Training auf weiche Körperform, auf Teint, zwang ihn, auch im Leben weibliches Gehaben fortzusetzen. Kein Wunder, wenn diese

Marketenderin und Regimentstochter aus der „Gallerie der Costüme“ von L. Schneider, Berlin

Geschöpfe das Ziel erotischer Neigungen bildeten (und oft genug „ausgehalten" wurden, wie man später sein Geld in Schauspielerinnen anlegte), was fürs Altertum Tertullian bezeugte und fürs 17. Jahrhundert eine puritanische Schrift, die Boehn zitiert. Freilich befanden sich manche Frauenspieler auf einer schauspielerisch weniger erfreulichen Stufe, und ihre rohe Mimik, ihre unziemlichen Derbheiten waren es, welche das Verlangen nach der Schauspielerin veranlaßten.

Weil die wirkliche Frau auf der Bühne und zuweilen auch im Zuschauerraum fehlte, so waren jene älteren Stücke nach der stofflichen Seite unbegrenzt. In ihnen finden sich Neros Schmerzensrufe, die er auf dem Theater als Gebärende ausstieß, in manchen Stücken (noch bei Gozzi) mußte laut Regieangabe die Schwangerschaft der Frau nach außen sichtbar werden, und im holländischen Torquatus von Brandt (1644) wurde Juliana auf offener Szene geschändet. Im selben Maße aber wie das Renaissance- und Barockdrama sich zum anschaulichen Naturalismus bekennen durfte, verschloß sich ihm – Shakespeare eingerechnet – jedwede Möglichkeit, die leibliche Atmosphäre des Weibes, sein volles erdenhaftes, banales Dasein spürbar nahe hinzustellen. Denn es sind alle Frauencharaktere der älteren Dichtung entweder typisch-formell gezeichnet oder ganz auf geistige (psychische) Momente hin entwickelt, auch die weiblichen Figuren der Meister haben durchweg etwas Allgemeines und Fernes. Wenn es der Tatsache entspricht, daß, wie Goethe zu Riemer meinte, der Mann mehr die Idee interpretiert als das Reale, so liegt es nahe, die damalige Zeichnung von Frauencharakteren mit dem Ausdrucksstil der Frauenspieler in Verbindung zu bringen. So zur Not heutigentags die Wiedergabe von Shakespeares Mädchen durch Knaben denkbar wäre, sie müßten scheitern an Rollen wie Kameliendame, Thérèse Raquin oder Nora.

Mlle. Rossi als Carlo-Broschi in der komischen Oper „La Part du Diable"

Für Teppiche und Tapeten könnte man die Verkleidungsszenen aller dieser italienischen, spanischen, englischen Stücke verwenden, denn immer wieder begegnet man den nämlichen Mustern, Typen und Ornamenten. So ist beispielsweise das Motiv der Ähnlichkeit in Bibbienas 1513 gespielter Calandria nicht ohne Vorgängerschaft im Altertum und Nachfolgerschaft in neuerer Zeit, weil damit dem Dichter ein wirkungsvolles Rezept in die Hände gegeben ist, den als Mädchen verkleideten Bruder für die Schwester und diese in Männertracht für den Bruder einzusetzen. Oder es wird stets von neuem ein Greis, ein eingefleischter Junggeselle, ein unsauberer und jedenfalls lächerlicher Patron durch einen als Braut ausstaffierten Lagen um die erhofften Liebesfreuden getäuscht; so in Aretinos Marescalco, Shakespeares The Taming of the Shrew, John Fords The Lover's Melancholy, Ben Jonsons Epicoene. Flucht bei drohender Gefahr (aus einem Bordell in der dramatisierten hl. Theodora, einer Altflorentiner Rappresentazione), Sicherung vor Belästigung („Allda hab ich meine Kleider abgelegt, und also in ein Schäferkleid mich verwechselt, damit meine Ehre keinen Schiffbruch leiden möchte", Schaub. engl. u. frz. Comödianten), dienerische Treue gegen den wortbrüchigen oder gleichgültigen Geliebten (sogar in der schmerzlichen Rolle als Liebesbote für die Rivalin), Intrigen und frecher Mutwille — dies alles sind Momente, die im Umkreis der erwachten, weltlich gestimmten Bühne die Wahl des Männerkleides seitens der Frau bewirkten. Ebenso findet man in manchen Stücken den schauspielerisch so ergiebigen Zug, daß sich ein Mädchen oder die junge Frau vor der Männerhose schamhaft sträubt (s. Schulz bzw. Grieben), oder auch, daß das Haar nicht bubenmäßig kurzgeschnitten, sondern gut versteckt oder in seidene Schnüre eingeflochten werden soll. Mit solchen schablonenhaften Zügen schufen die Dichter jener Zeit dem Frauenspieler die Mög-

Bals d'Artiste, Chamella (französische Ballettfigur).

lichkeit, wenigstens äußerliche Kopien fraulichen Wesens zu zeigen. In volkstümlichen Stücken war mit Vorliebe die Zeichnung der Virago verlangt, worüber man sich im Jb. d. dtsch. Shakespeare-Ges. unterrichtet.

Selbst in einer Zeit, wo bereits die Schauspielerin sich vorwagte und in südlichen Ländern dem Frauenspieler die Rollen abnahm, trugen die Dichter (und nicht die schlechtesten) durch zweideutige Anspielungen dem Geschmack der Gründlinge im Parterre Rechnung und versäumten es selten, den Mädchenpagen nicht den verfänglichsten Scherzen auszuliefern. In dem schon von einer Aktrice gespielten Don Gil, der Comedia con calzas des Tirso de Molina, wirft der komische Diener Caramanchel beim Anblick seines neuen Herrn (der Doña Juana de hombre) mit Worten wie Capon (Hämling), Hermafrodita, Tiple moscatel (Muskatellersopran) um sich und staunt, als er von Liebesabenteuern hört: „Hay cosa igual?! Capon y con cosquillas!" (läßt sich das reimen? ein Kapaun, den Wollust kitzelt!). In einem von Creizenach besprochenen, 1560 aufgeführten Ortensio „fehlen in den Szenen, wo verkleidete Mädchen auftreten, auch nicht Bemerkungen, die sich auf das griechische Laster beziehen" (was in Christian Althings schmutziger Novelle, Der hl. Isidoro, wiederkehrt). Ja selbst Shakespeare leistet sich als Dialog zweier Mädchen:

Luc. What fashion, madam, shall I make your breeches?
Jul. That fits as well as, „Tell me, good my lord,
What compass will you wear your farthingale?"
Why even what fashion thou best likest, Lucetta.
Luc. You must needs have them with a codpiece, madam.
Jul. Out, out, Lucetta! that will be ill-favour'd.
Luc. A round hose, madam, now 's not worth a pin,
Unless you have a codpiece to stick pins on."

Der Shakespearesche Witz wird in vollem Umfang offenbar, wenn man sich entsinnt, daß den Latz in der vorausgegangenen Kleidermode die Kapsel vertrat, was in Cod zum Ausdruck kommt; von den heutigen Lucetten wird dieser Text schnell und halblaut heruntergesprochen. Im übrigen ist aber zu sagen, daß Shakespeare seine Mädchenpagen mit ebensoviel Poesie und nur zart gezeichnet hat, wie die Romanen den Verkleidungen gern brutale Ursachen (z. B. um ein Erbe zu gewinnen) zuschoben und mit Anzüglichkeiten nicht sparten. Dies mochte dem südländischen Volkscharakter gemäß sein, der auch „kleine Naturbedürfnisse" auf der Bühne (wie Goethe erzählt) nicht übelnahm. Erst nach 1662 (mit dem Erscheinen der Schauspielerin) kann man von einer Verwilderung des englischen Mädchenpagen reden. „Die Dichter trugen dann geflissentlich Sorge, gerade die zügellosesten Worte Weibern in den Mund zu legen, und nichts bereitete, wie Macaulay in seiner Abhandlung über das Lustspiel der Restauration ausführt, den verderbten Zuhörern mehr Ergötzen, als grobe Zoten von einem schönen Mädchen deklamiert zu hören, von welchem man annahm, daß es seine Keuschheit noch nicht verloren."

Dritter Abschnitt

Erstes Auftreten der modernen Schauspielerin

INDEM VON DEN UNMITTELBAREN VORGÄNGERINNEN DER HEUtigen Schauspielerin, von mehr oder weniger bekannten, verschollenen, namenlosen Geschöpfen die Rede sein soll, ist es nötig, innerhalb der Spanne des 16. bis zum 18. Jahrhundert den Geist der dramatischen Erzeugnisse, den Schauspielerstand und sein Publikum, kurzum diejenigen Momente zu schildern, welche eine Verkleidung hervorgerufen und gefördert haben. Da ist zumal durch

den seit den Fabliaux modischen, auf die Theater übertragenen boulevardgemäßen Geschmack die Entfesselung wunderbarer Aufschneiderei, Stoffsucht und Zuchtlosigkeit verschuldet worden; Gottsched, Versuch einer kritischen Dichtkunst: „Das italienische Theater hat seit etlichen Jahrhunderten gar nichts Kluges hervorgebracht . . .“ Unstet wie die theatralische Dichtung in diesem Zeitabschnitt, das heißt: kometengleich aufglänzend, ein Zufallslebewesen, zerknittert und vermanscht von Mimen, war der Schauspieler selbst: sein Publikum war das der Straße, die er beim Verweilen in einer Stadt aus dem Dahinduseln im Alltag erweckte. Das hiefür so wichtige Erregen der Neugier geschah mit vielerlei Mitteln. Teils durch das Stückankündigen, das ein Page oder ein Weibsbild im Kostüm, sogar vom bunt behangenen und betreßten Pferd herab, besorgte. Teils durch Aktansager, Conférenciers, die wohl sottovoce auch über schöne Darstellerinnen etwas einflochten und überhaupt den Zuschauer stets von neuem erwärmten. Weiterhin durch rasend närrische, waghalsig ans Geschlechtliche hinzielende Zwischenspiele, in denen der lästerliche Witz den Gipfel der Unverschämtheit erkletterte oder im Schweinestall der Zote behaglich lagerte, so daß die im Theater anwesenden Dirnen und Verkäuferinnen (siehe Zustände im damaligen Venedig und London) aufkreischten und der Baß von Matrosen und sonstigen ungeschlachten Individuen vor Gelächter dröhnte. In den Anfängen des heutigen Theaters war — das möchten wir glatt behaupten — die Schauspielkunst einerseits ungehemmter, selbstherrlicher und freier als zur Stunde, andererseits umfassender, denn auch der Verse sprechende Künstler schmeidigte gewöhnlich den Körper im Ballett. Diese Übung schien für die vielen Fechtszenen, für Sprünge beinahe von der Decke in die Tiefe (noch in der Erinnerung von Joseph Anton Christ), insbesondere für den ständig gehetzten Harle-

Bals Musard, Gondolier vénitien

kin und die quirlend-muntere, umhertänzelnde Kolumbine unvermeidlich. Zu diesem beträchtlich akrobatischen, gewissermaßen äquilibristischen Element in der alten Schauspielkunst kam ein zweites, gegenwärtig ziemlich verschwundenes: die Improvisation. Das vom Augenblickseinfall oder Stegreifgedanken zündend belebte und bis zu unabsehbaren Möglichkeiten befeuerte Unterhaltungsgeplänkel gehörte organisch zu den immer neu sich gebärenden Verwandlungen, in kürzester Frist hinter einem Zwischenvorhang vollzogenen Verkleidungsüberraschungen, die überdies eine nur im Varieté fortlebende Geschwindigkeit der Hände verlangten. Es waren wirklich stark virtuose und, nicht zu vergessen, auch dem Erotischen verhaftete Merkmale vorhanden, die auf die Entwicklung der Frau Einfluß gewannen, sobald diese für sich den Bühneneinlaß erobert hatte. Über die Bühne selbst, das Haus, in dem gespielt wurde, ist noch einiges zu sagen. Wir denken hiebei nicht an eine anderwärts bedeutsame Unterscheidung der Bühnenräume in dachlose, vom Himmelszelt überspannte und in wirklich überdachte, geschlossene, sondern meinen jene Théâtres à coté (théâtres libertins et clandestins), Winkelschmieren, die Ahnen der „freien Bühne", die mit nie gedruckten, oft bitterbös pornographischen Texten hinter vier Wänden Aufsehen machten und tatsächlich am ehesten der Schauspielerin als willkommener Bereicherung auf die Bretter verhalfen. Hier entstanden, beweglich wie die italienischen Pantomimen und gewiß nicht unähnlich den altrömischen Atellanen, die von Ludwig Tieck (in den Kritischen Schriften) nicht einmal verurteilten Parades des französischen 18. Jahrhunderts, Biskuit für Spötter mit Kanaillegeschmack, aber auch für weibliche Wüstlinge, die verlarvt in Nischen und Logen beim Souper die Trübung des Reinen durch den Schlamm der Gosse mit Befriedigung genossen. Wie allerdings auch in den öffentlichen Theatern

Bals Musard, Matelot

hatte man bis in Voltaires Zeiten noch auf der Bühne rechts und links vom Spieler Bänke stehen, auf denen junge Herrchen und Stutzer, bevorzugte Freunde und Gönner der Aktricen und Tänzerinnen saßen. Es war an der Tagesordnung, daß sie laut Witze rissen oder gelegentlich nach der vorüberstreifenden Darstellerin tasteten. Wir erwähnen dies, weil nette Geschichtchen überliefert sind, in denen Damen handgreifliche Unanständigkeiten coram publico mit einer schallenden Ohrfeige erwiderten.

Bochn hält dafür, daß auf der Bühne Spaniens die Frauen zuerst heimisch gewesen seien, und diese Ansicht erscheint richtig, wenn man sich auf den grenzenlosen Hang der Spanier und noch mehr der Portugiesen, auf ihre sprichwörtlichen Fähigkeiten zum Schauspielern im possenhaften Genre besinnt, sowie auf die bedeutende Rolle, welche der Frau im Gefühlsleben beider Nationen zuerteilt war. Sicher ist, daß während der Regierung von Alfons X., dem Weisen (1252—1282), auch dem Begründer der kastilianischen Nationalliteratur, Spuren eines weltlichen Theaters mit Spielweibern (juglaresses) sich entdecken lassen, das sein Fortkommen von der Gunst der Reichen bestritt und in deren Häusern sich stationierte (Gassier). In einem von Karl V. 1534 zu Toledo verfügten Gesetz sind Komödiantinnen schon wie etwas Selbstverständliches erwähnt, und die Regierungsjahre der Philippe III und IV sind vom Ruhm zahlreicher Schauspielerinnen erfüllt, deren Namen man im Discurso historico des M. Garcia de Villanueva Hugalde und in Royers Histoire universelle ... findet. Die Truppe des Impresario Heredia besaß in der Francisca Baltasara einen Star für Männerhabits, dessen Talente Quevedo bedichtete und dessen Lebenslauf zu einer Komödie Veranlassung gab (D. Casiano Pellicer). Wie damals Aktricen beschäftigt wurden, zeigen des Cervantes Lehrreiche Erzählungen, worin sich der Lizentiat Vidriera dahin äußert: „einer von seinen

Bals Musard, Batelier espagnol

guten Freunden meine, wer einer Schauspielerin seine Aufwartung mache, der diene auf einmal einer Menge Damen in einer Person; denn sie sei bald Königin, bald Nymphe, bald eine Göttin, bald eine Schäferin, oder eine Dienstmagd, ja bisweilen gar Page und Lakai, weil sie alle diese Rollen wechselweise spielen müsse." Ob die griechisch-römische Mima aus der Aschenschicht des Mittelalters zuerst in Unteritalien oder in den toskanischen Landschaften wiedererstand, ist schwer zu entscheiden; berühmtes Moment ist die Tatsache, daß das mittlere Italien etwa im zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts mit volkstümlich-ausgelassenen Verkleidungsspielen ans Licht rückte und sowohl derartige Stücke wie theatralische Banden nach allen Himmelsrichtungen aussandte. Die im Repertoire wie im Ensemble unübertroffenen Comici confidenti und Comici gelosi waren es, die der bis dahin sporadisch beobachteten Schauspielerin zur allgemeinen Anerkennung verhalfen und besonders durch die Isabella-Maske die in der Folge so wirksamen Beinkleiderrollen neu inaugurierten. In dieser unter anderen von Baschet, Sand, Trautmann, sowie in der Revue des deux mondes dargestellten Frühzeit des modernen Theaters erlangte Silvia Roncagli aus Bergamo ihrer Hosenrollen wegen internationalen Ruf.

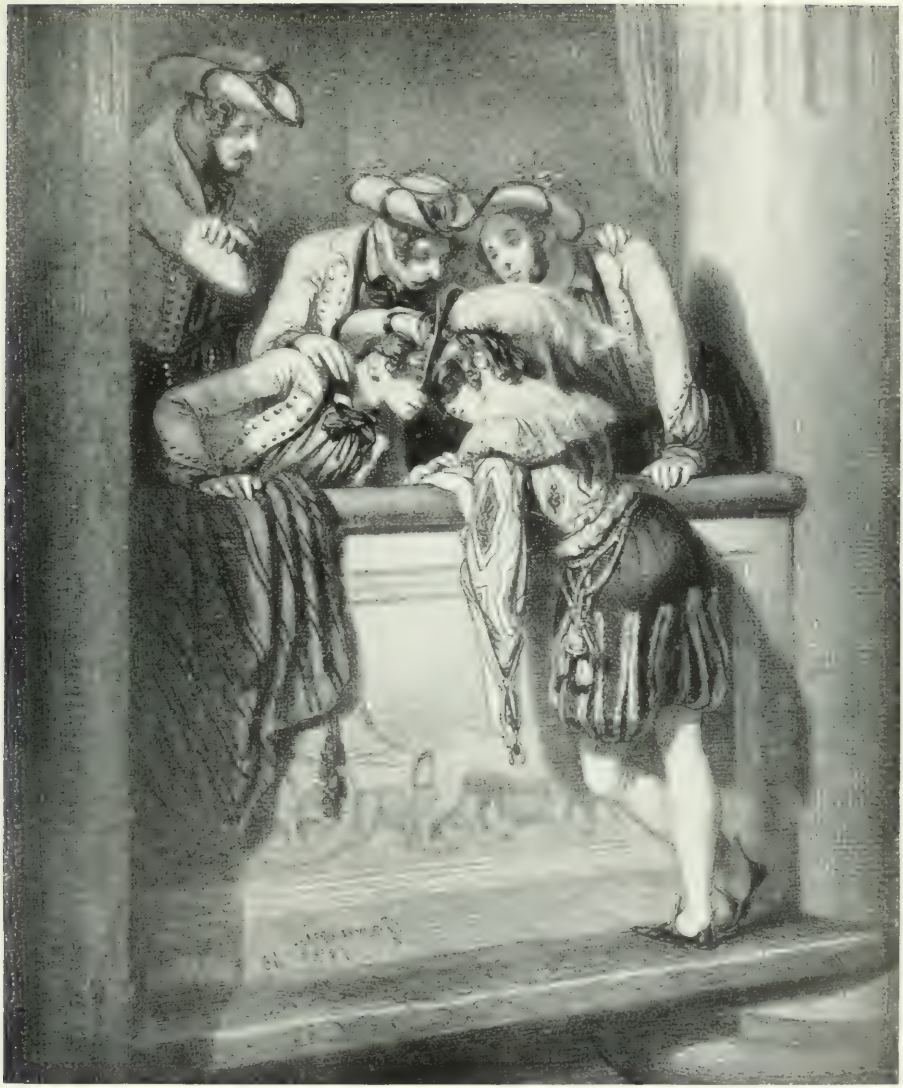
Was die französischen Bühnenkünstlerinnen betrifft, so kann man das Jahrhundert zwischen Ludwig XII. und Heinrich IV. das Wiegenzeitalter heißen, unter dem Vorbehalt allerdings, daß schon früher Miminnen bei den fabelhaften Gastmählern burgundischer Herzöge in sogenannten Entrements (Zwischenspielen) und bei ähnlichen Veranstaltungen in der reichlich spanisch beeinflußten Provence debütierten. So begegnen wir bei Creizenach einer gewissen Marie Ferré, die in einem Vertrag von 1545 vorkommt und bei Darbietungen von Historien, Farcen und Springkünsten mit tätig war. Auch Lemazurier notiert ein paar Französinnen, die vor 16 auf

Mlle. Déjazet als Indiana in dem Vaudeville „Indiana et Charlemagne“

der Bühne spielten. Im großen und ganzen aber waren es italienische Wanderkomödiantinnen, die in der Isabella-Charge sich zuerst vor der französischen Öffentlichkeit produzierten und alleinig sich dieses Vorrecht bewahrten, bis Pierre Corneille für sein Genie die landestümliche Schauspielerin forderte. In diesem Frührot französischer Ausländerei — der Zenit war um 1800 — müssen wir verweilen. Da erfährt man von einem in Anwesenheit Heinrichs II. zu Lyon gegebenen Schauspiel, einer Tragikomödie, die von italienischen Schauspielern und Schauspielerinnen mit ungeheuren Kosten aufgeführt wurde. Heinrich III. hingegen, der 1574 das festliche Venedig erlebt hatte, berief drei Jahre später die Gelosi gleich ins Hôtel de Bourbon in Paris, derselbe König, von dem der höchst lesenswerte Cahusac in seiner Geschichte des Tanzes meldet: „Il donna un festin entr' autres à Sa Mere, où les femmes servirent deguisées en hommes. La Reine lui rendit la pareille par un autre où les Dames les belles firent le mème office, la gorge découverte et les cheveux epars", was ein älterer deutscher Geschichtschreiber des weiblichen Geschlechts auf Grund einer gemeinsamen Quelle folgendermaßen ausdrückt: „Heinrich III. und seine Mignons lebten wie Weiber und kleideten sich wie Weiber. Die Hofdamen liebten wie Männer und kleideten sich wie Männer; oder vielmehr kleideten sie sich noch viel unverschämter, als Männer je gewagt hätten. An einem glänzenden Fest, welches der König zu Plessis-lez-Tours gab, warteten die Damen in männlicher Kleidung bei der Tafel auf. Die aufwartenden Damen waren halb nackt und trugen fliegende Haare, wie Bräute." (Siehe auch in der Description de L'Isle des Hermaphrodites den Satz: „Chacun pourra s'habiller a sa fantasie.") Das Vermächtnis Heinrichs III., eben die Leidenschaft für das südländische Theater, erhielt sich — wenigstens was das Schauspiel anlangt — in Paris ziemlich lange: von 165 bis 1672

Lithographie von Gavarni „Les apprêts du bal", aus „Les bals masques"

spielten Spanier mit den bereits standfesten Italienern im Wettbewerb, 1697 wurden aber die letzteren verjagt, weil sie sich witzige Anzüglichkeiten gegen Ludwigs Mätresse, die Marquise von Maintenon, erlaubt hatten. In diesem Augenblick bemächtigten sich die Acteurs forains, die Budendarsteller der sehr alten Märkte Saint-Germain und Saint-Laurent, des italienischen Repertoires samt seinen Verkleidungstricks, was besagt, daß sie dies alles nationalisierten und so die Hochblüte des frechen, geistreichen Lustspiels herbeiführten. Von hier an bemerkt man auch die mähliche Einbürgerung der Frau auf der Bühne. Wir nennen, wiewohl den Abschnitten „Oper" und „Singspiel" vorgreifend, etliche Namen, die dem Sinn unseres Buches gemäß erscheinen: so eine Mlle. Beaupré und Mlle. Desjardins (spätere Mme. De Villedieu, s. Fournel), insofern Vorläuferinnen der durch Théophile Gautier fortlebenden Mme. Maupin (du Casse), als sie, wie diese von jähem Blut erhitzt, überaus schnell mit der Rapierklinge herumfuchtelten oder wie Bühnenkurtisanen von antikem Gepräge im Männerkleide Rauheiten zur Schau trugen, ja selbst sträcklings hübsche, tugendhaft flankierte Weiber mit gleisnerischen Redensarten anhieben. Solches geschah durchaus zum Vergnügen einer gern erregten Gesellschaft, die Schriften im Stile von Prechacs L'Heroine mousquetaire las und kaufte, worin der schöne François (ein Mädchen) einen Degenstoß in den „petit ventre" empfing. Die glanzvollen Schöpferinnen der Männerrollen blieben nichtsdestoweniger, wie die Liste des Nachruhms zeigt, recht lange selten. Von der im komischen Fach unübertrefflichen Godefroy, Pierrot bon drille geheißen (in der Mitte des 17. Jahrhunderts), bis zur Geburt der Virginie Déjazet (zu Ende des 18. Jahrhunderts), die ihrem Rollenfach einen eigenen Namen lieh (Pougin), verlief zwar eine Bahn, die jedoch gemächlich die Entfaltung nach der Breite brachte. Unter solchen Leuchten im Män-



Lithographie von Gavarni „La Loge d'avent scene"
aus „Souvenirs du Carneval"

nerfach pries man die Darstellerin jugendlicher Liebhaber und pantomimische Tänzerin Mlle. de l'Isle, berühmt als Arlequinetta, Scaramuccia und Kolumbine in der hochempfohlenen Truppe J.B.Gherardis (Mentzel), und bewunderte gelegentlich die bezaubernde, sittige Mme. Favart, an welche der Marschall von Sachsen aus dem flandrischen Feldlager schrieb: „Bald als Pierrot, bald als Liebesgott, bald als einfache Hirtin umgarnt Ihr unser Herz"; auch die scharmante Mlle. Doligny übernahm solche Rollen, dieselbe, die 1768 einen lächerlichen Prinzen spielte, was der Lustspieldichter Collé grundsätzlich tadelte (Jullien). In den damals ungemein beliebten soldatischen Uniformen schoß hingegen die Messaline Raucourt den Vogel ab, als preußischer Boche, dann als Dragonerkapitän, so daß ihre Rivalin Sainval mit meschantem Lächeln murmeln konnte: „Welch ein Schauspieler, diese Raucourt; schade, daß sie sich darauf versteift, Frauen zu spielen."

Die neue modische Erscheinung der Schauspielerin, womit man die englischen Theaterbesucher vom Jahre 1629 verblüffte, war insofern festländischer Herkunft, als damals im Vertrauen auf den Schutz der Königin Henrietta Maria französische Schauspieler mit Weibern nach London kamen, um ein völliges Fiasko erleben zu müssen. Dieselben puritanischen Geister, die heutigentags gegen die Verwendung von Singknaben auf der Bühne eifern würden, haben in jener Zeit das mißglückte Debüt der Schauspielerin verschuldet, der man vorwarf, die angeborene Würde und Anmut der Frau gegen unweibliches Wesen eingetauscht zu haben. Ob man gleich diese „Ungeheuer" in ihr Land zurückgejagt hatte, hört man doch von englischen Aktricen bereits vor der Restauration, vermengt mit Jungens, mit welchen sie das Geschäft gemeinsam betrieben (Doran). Einige von den Boys, die das 4. Lebensjahr hinter sich hatten, kreierten kaum flügge Mädchen, Königinnen ließen

Honoré Daumier „Les Baigneuses“ · Lithographie
„Elle a encore tout d'même une jolie taille madame Coquardeau!“

Könige warten, weil sie noch nicht rasiert waren, Desdemona wandelte als Riese . . . ., kein Wunder, daß die Frau trotz moralistischem Einspruch sich die Bühne eroberte, wie ja das Neue leicht siegt, wenn sich verblühte Einrichtungen zu lange fortfristen. Interessant ist, daß Unternehmer zunächst Privilegien erwarben, kraft welcher sie Schauspielerinnen mit sich führen konnten. 1664 wurde bereits eine Komödie ausschließlich von Frauen gegeben, und von da an war auch wohl die Tradition zerstört, welche Verkleidungsrollen

auf die Boy-actresses einschränkte. In gehäufterem Maße als in Frankreich gelangte bei den englischen Theaterdichtern das Verkleidungsstück in Mode. Dementsprechend kostet es wenig Mühe, die Namen von Künstlerinnen zu sammeln, die Knaben, Kavaliere, Offiziere, Fürstlichkeiten usw. vorstellten. Eine Miß Raftor (spätere Catharine Clive), die im I. Drittel der Zopfzeit als Page einen Prolog sprach, wurde mit Beifall überschüttet (Chetwood), Mlle. Chateauneuf, einer Tänzerin in The Beggars Opera, begegnete es, von einem Gentleman für einen Mädchenspieler gehalten zu werden, und sie konnte froh sein, daß der Herr sich nicht von ihrem Geschlecht überzeugte. Die reizende Peg Woffington, die als Mitglied von Mme. Violantes Truppe in einer abkürzenden Fassung von Gays Bettleroper zwei Frauen- und eine Männerrolle ausfüllte, erntete besonders in Stücken von Farquhar Triumphe, worin sie sich nach der neuesten Herrenmode trug; „kein Schauspieler kam ihr darin irgendwie gleich". Ihr hat eine Kollegin eine bittere Abfuhr zuteil werden lassen. Als sich die Woffington nämlich brüstete: „Meiner Treu, die Hälfte der Männer vermeint mich zu ihrem Geschlecht gehörig", wurde schlagfertig erwidert: „Aber die andere Hälfte kann sie vom Gegenteil überzeugen." In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts stößt man auf den allerdings privaten Versuch der Georgiana Bellamy, die Titelrolle von Shakespeares Othello zu spielen (Wyndham). Aus der letzten Hälfte des englischen Rokoko, die Brandes kennen lernte, sind als Aktricen in „Mannsrollen" Miß Hallam (spätere Mrs. Mattocks), Mrs. Barry, Abington, Jounge, Wels, Kennedy überliefert, vor allem eine Miß Macklin, die infolge eines zu engen Strumpfbandes früh verstarb. In zeitlicher Nähe wirkte auch die merkwürdige Miß Barsanti (Lydia Languish). Sie hatte das Gelübde getan, niemals Männerkleider zu tragen. Dennoch wurde sie in einer Rolle, die sonst immer ein Schauspieler innehatte, dem

Lithographie von Edouard de Beaumont aus „Au bal masque"

Publikum gegenübergestellt. Sie sollte einen Musikmeister der Gegenwart spielen und hätte wohl in einem Überrock erscheinen können; so aber wählte sie ein vorchristlich-orientalisches Kostüm, aus dem Artaxerxes nämlich, worin sie den Arbaces gegeben hatte. Der englische Adel, der seine Frauen anfangs als unmaskierte Tänzerinnen, danach als Schauspielerinnen zu den Maskeraden des 16. Jahrhunderts zugelassen hatte, pflegte emsig im 18. Jahrhundert die Liebhaberbühne. Eine dieser englischen Aristokratinnen, eine schlanke Brünette, Dichterin, Amazone, Weltreisende, Lady Craven, die nachherige Markgräfin von Ansbach, übte an diesem französisierten Hofe das Amt einer Theaterdirektrice aus; sie selbst spielte Verkleidungen und Liebhaber, der Pagengouverneur Soubretten und Hofmeisterinnen, der junge Keppel Craven unschuldige Mädchen.

Damit soll auch die Ahnenschaft der deutschen Schauspielerin, die sich gewissermaßen als Nachkömmling einer Kreuzung zwischen romanischem und englischem Geblüt darstellt, in diesem Entwurf älteren Bühnenlebens erscheinen. Daß am Ende des 16. Jahrhunderts trotz mehrfacher Wanderfahrten italienischer Comici über die Alpen die Schauspielerin in Deutschland als etwas Merkwürdiges empfunden wurde, lehren recht ergiebige und gemütsschöne Briefe eines zeitweilig im toskanischen Lucca geschäftstätigen Nürnbergers, Balthasar Paumgartners, an seine Braut Magdalene, der er als Kuriosität berichtet: „. . . ein 14 tag hero comediantten hier gewest unnd all abendts biß umb 4 Uhr die nacht (nach Nürnberger Stundenrechnung) comedyen gehaltten haben. Ein weybsbyld gehabtt, die reden unnd reihtten (bayrisch: rechnen), wie man pflegtt zu sagen, könd hatt (also eine Frau mit vielen Fertigkeiten); woltt Gott dichs auch zu sehen wünschen hett können, dich gewießlichen darob verwundertt wirst haben. Die zeitt ein weil mit den comedyen

Paltzer: Mlle. Wirdisch als Tyroler in der Pantomime „Die Zauberrose"

zusehen zugebrachtt... Wie aber die weyber, sonderlich diese, so yetz hie gewest, bered seind unnd sich darein zu schicken wissen, khan ich dir gnugsam nicht erschreiben". Auf diesem Charakter einer reinen Männerbühne – Notizen über agierende Frauen vor 1600 beziehen sich auf Gelegenheitsaufführungen – beharrte das deutsche Theater bis etwa gegen Mitte des 17. Jahrhunderts, um welche Zeit ein gewisser Kaspar Stiller mit seiner Frau und „noch einer Frauensperson" in Schwerin spielte und der englische Komödiant Joris Jollifous das obere und mittlere Rheinland mit Berufsdarstellerinnen bekannt machte. In der Spanne zwischen 1650 und 1700 gilt dann bereits der weibliche Bühnenstar als große Mode. Es zeigt sich 1657 auf der Frankfurter Weltmesse ein Meister Peter Schwartz mit seiner hochteutschen Rotte, deren Zierde die Frau Direktorin als Aktrice und Hauptsingerin bildete. Bald danach stand auch schon der riesig wichtige Johann Velten, ein echter Mimolog, mit seiner Frauenschar künstlerisch fest, die nach seinem Abscheiden von Katharina Veltin mit wechselndem Glück durch unterschiedliche Gebiete Deutschlands geleitet wurde. Noch ins 17. Jahrhundert ragen wenigstens die ersten Lebensjahre der heutigentags genugsam belobten Karoline Neuber, von der Gottsched anläßlich eines Gastierens der Haacke-Hoffmannschen Truppe während der Leipziger Meßzeit 1724 schrieb, daß sie in einem mäßigen Stück, betitelt „Reich derer Todten", „vier Bursche von den berühmtesten Sächsischen Akademien... unvergleichlich charakterisiert" habe. Höchst renommiert in Männerrollen waren im Verlauf des 18. Jahrhunderts sodann: die zum Teil auch akrobatisch geschulten Damen in der Truppe Eckenbergs, die galante Mme. Ohlin (vorher bei der Hilverdingschen Bande), Mlle. Beck (in der Gesellschaft dieses Namens), vorzügliche Schauspielerin und erste Tänzerin, die „nach geendigtem Ballet gemeiniglich mit

„Szene hinter der Coulisse“ · Satirisches Blatt von Schoeller (Wien)

dem nämlichen Kleide, worin sie getanzt hatte, herum ging" und mit dem Teller sammelte, beliebt als „voller Mann", im weiteren Mme. Reinecke (von der churf. Sächs. neuer. dtsch. Schauspielergesellsch.), die heroinenhaft gebaute Mlle. Döbbelin (von der Berliner Gesellschaft dieses Namens: „Auch weiß sie mit der täuschendsten Leichtigkeit die in Mannskleidern travestierte Frauenzimmer zu spielen"), nebst vielen anderen. Die holländische Bühne, früher Kulturvermittlerin von Rang, machte die neue theatralische Errungenschaft mit; die Beschreibung der Stadt Amsterdam durch den deutschen Dichter Zesen kennt daher schon 1663 unter 20 Schauspielern 3 Spielerinnen, und Hellwald ergänzt den Bericht dahin, daß bereits 1658 zuverlässig Frauen auf der holländischen Bühne gewesen seien. Im gleichen Jahr haben Komödiantinnen in Männerkleidern agiert. Holländische Schauspieler brachten längst vor 1700 „Weibes-Personen" nach Hamburg, von denen ein anderer deutscher Poet mit Namen Rist zu rühmen wußte, daß sie „ihre Person so beweglich haben gespielet, daß man ihnen ... mit Lust und Verwunderung hat müssen zusehen". Auf der flandrischen Provinzbühne begegnete man den Frauenspielern noch in den ersten Dezennien nach 1700; mitteninne im 18. Jahrhundert waren Gilden von Mädchen renommiert, die geistliche Stücke aufführten und dazu sangen. Das europäische Rußland, das seine Zivilisation aus dem Westen bezog, aber nichtsdestoweniger seine einheimischen Künstlerinnen bis tief ins 19. Jahrhundert als Leibeigene knechtete, war schon nahe daran, Veltens Truppe nach Petersburg einzuladen. Es gab sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts mit geringeren Namen zufrieden, welche die neue Ära einleiteten. In den Chroniken der russischen Vergangenheit ist viel von umherziehenden Spielleuten und Mimen die Rede: Mitteilungen hierüber und besonders eine Darstellung tatarischer und byzantinischer Einflüsse würden der Theatergeschichte sehr förderlich sein.

Vierter Abschnitt

Rokoko-Komödienstoffe und Ausgleich der Geschlechter auf der Szene

WEIL DIE MODE DES ROKOKO DIE HÜFTEN DER FRAU MIT WÜLsten fütterte und den unteren Körper in ein Rundell gitterte, die Schenkel des Mannes aber mit engen Hosen umspannte, wurde die Umkleidung der Geschlechter so jäh erlebt. Nicht einmal daß ein tiefreichender Rock, eine längere Weste dem Blick wehrte. In klarer Kontur bot sich das weibliche Bein dar, die obere Figur war in die Form knabenhafter Unentwickeltheit zurückgedrängt, Grazie verschönerte mit den Rüschen und Spitzen den Fluß der Linien. Mit dem reizvollen Eindruck einer ästhetisch glücklichen Tracht lockte die Frau den Mann, und Künstler fanden sich, die das Bild der Vergänglichkeit entrissen. Man entdeckte ein neues Vergnügen darin, die Frau auch in gravitätische Amtstrachten, in die schneidige Wichs der Militärs und Studenten schlüpfen zu lassen. Die Grimasse stellte sich ein, welche die Frau antrieb, pöbelhafte Gesellen und unflätige Kumpane der niedersten Schicht nachzuahmen. Kontrast des Wesens mit der Maske! Dies prickelte. So beschaffen ist der Anblick der Verkleidungsstücke, die Szenerie der Rokokobühne, deren Total sich erst dem nahe Hintretenden entrollt.

Aus den meisten nachstehend genannten Stoffen weht die Luft eines puren unverwüstlichen Theaters. Man darf aber nicht nach der geistigen Seite suchen und Unsitte schmecken; die gute Rolle und die dankbare Anlage sind alles, und wenn sich Farcenschreiber für intime Häuser nach unserm Gefühl übernahmen, so muß man sich vor Augen halten, daß sie ein Publikum mit starken Nerven, die Erben des in Satire grandiosen Barock zu Füßen hatten. Manch

hübsches zügiges Lustspiel oder die Fabel eines solchen harrt übrigens im leblosen Staub literargeschichtlicher Magazinierung und Einschichtung der bluthaften Nachdichtung und zündenden Neuerstehung. Da bemerken wir einen theatergeschichtlich höchst bedeutsamen Wanderstoff in einer dem bizarren Prinzen Eugen gewidmeten Komödie, betitelt: La Fille Capitaine (Der weibliche Hauptmann, in deutscher Bearbeitung), worin der noch heute gangbare Montfleury ein wenig in der dreisten Weise Tirsos der säbelrasselnden Intrigantin Angelique den Schöpsen Monsieur le Blanc gegenüberstellt. Wir sehen im gleichen Théâtre eine echt barocke, 1669 gedruckte Komödie Montfleurys, La Femme juge et partie, die insofern an Shakespeare erinnert, als ein gewisser Fédéric (eigentlich Julie en habit d' homme) über einen Gesinnungslumpen und halben Ehebrecher, über den eigenen Gatten nämlich zu Gericht sitzt. Wir finden weiter bei Riccoboni, dem Anführer der letzten Italiener in Paris unter dem Schutz von Philippe d'Orléans, die Abhandlung über eine Fille cruë garçon (die alten Inganni des Secchi aus dem 16. Jahrhundert), entdecken die Frau in Eunuchentracht („ambe in spoglie virili alla foggia degli Eunuchi") beim Carlo Goldoni (La Sposa Persiana). Verführungsszenen seitens einer „verstellten" Frau gegenüber einer anderen und umgekehrt, bis zur lastenden Schwüle sinnlicher Reizung, in einem Fall sogar mit Bettdekoration, treffen wir bei der Engländerin Aphra Behn (in The Younger Brother; or, the Amorous Jilt), sowie beim Lessingnahen Christian Felix Weiße. Dem renaissancehaft-wüsten, in Romanen möglichen Griff nach dem „Intestinum" begegnen wir hingegen in gedruckten Komödien nicht. Daß er dennoch einen theatralischen Bombeneffekt herbeiführen konnte, zeigt eine an zwei verschiedenen Stellen gespielte und erst neuerdings aus dem Manuskript veröffentlichte Parade Collés, wovon wir folgende Probe

Lithographie von Edouard de Beaumont aus „Nos jolies Parisiennes"

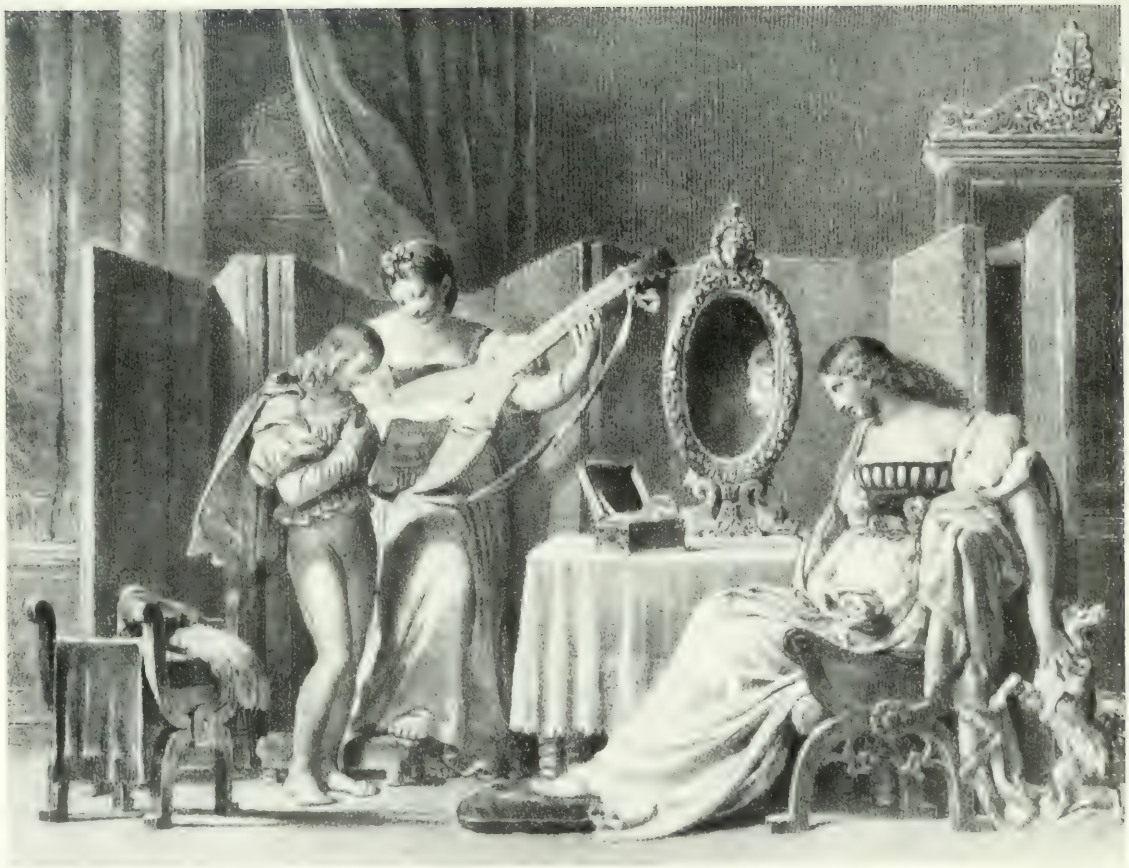
bringen: Ein dickes Vieh von einer Händlerin mit Knüppelholz, die überdies nach dem Beispiel des Bourgeois Gentilhomme noch das Tanzen, Musizieren und Fechten erlernen will, hat für die Erziehung ihres siebenundzwanzigjährigen Tölpels Léandre einen entzückenden Abbé (die verkleidete Isabelle) im Hause und fühlt sich von Liebe zu ihm betroffen, so daß sie ihn heiraten will. Um sich vor dieser „volcanique personne" zu erretten, nimmt Isabelle Précepteur (so lautet der Titel) einen gewissen Cabril ins Vertrauen, der sehr bald der Händlerin ins Ohr flüstert: „Oh, il l' est netto, netto...", er ist Kastrat. Darauf die Verliebte: „Quoi, l' abbé Coucombre que j' adore d' amour serait z' eunucle!... Je m' arrangeais pour l' épouser!" Sie will's nicht glauben, schimpft, schlurft ab, bis sich dann die Gelegenheit bietet, dem Abbé in dieser Weise näher zu kommen: Mme. Cassandre (die Händlerin): „Eh! bien, pis qu' il faut vous le dire... zil se répand des bruits horribles... on veut que vous soyez tun castrat, ouy, ouy, zun castrat". Isabelle: „Ah! Madame, combien ça zest faux!" Mme. Cassandre: „Ça zest faux! queu plaisir!" Isabelle: „C'est zaisé, Madame... d'abord je vous jure par tout ce qu' y gnia de serments au monde." Mme. Cassandre: „Oh, halte-là! je n' fais t' aucun cas des serments, moy, moy, moy, je veux tune preuve plus parlante." Isabelle: „Oh! pour ça, sans doute, c'est pour rire." Mme. Cassandre: „Non pas, s'il vous plaît, zil me faut zune preuve palpable" (Elle le poursuit, il court). Isabelle: „Finissez donc, n' avez-vous point de pudeur?" Mme. Cassandre: „Ygnia pudeur qui tienne, je veux savoir ce que tu es" (Elle court après l'abbé). Isabelle: „Eh! mais, vous êtes folle?" Mme. Cassandre: „Qu'on me ferme la porte de la rue; tiens, chien d'abbé, quand je devrois te faire tenir zà quatre, je veux savoir ce qui zeu est." Isabelle: „Eh! bien, Madame Cassandre, pisqu' vous voulez tabsolument decouvrir mon sesque, zautant faut-il vous l' avouer;

Officier et Cantinière aus „Souvenirs du siège de Paris“

(elle montre son sein) je sis fille et...“ Mme. Cassandre: „Dieu! l'abbé n'est qu' une femme, je suis fichue.“ Isabelle: „Zau contraire, Madame, car je sis Zizabelle.“ Dieselbe Entblößung des Busens zur Herbeiführung der Überraschung auch bei Aphra Behn und (gemildert) bei Christian Weiße. Am Schluß singt Isabelle, die natürlich ihren Schüler zum Mann erhält, in echter Vaudeville-Weise das Couplet:

Avant d' aller à Cythère,
Il faut sous moy faire sons cours;
Je montre tout, je montre à plaire;
Prenez un toureloure, loure, loure,
Prenez un précepteur d'amour.

Ein höchst zweideutiger und übler Sinn liegt diesem Liedchen zugrunde, wenn man den ganzen Inhalt der Parade kennt. Vor seiner Verlobung mit Isabelle frägt nämlich der dumme Léandre die Mme. Cassandre: „Maman, vlà que mon cher précepteur devient ma femme, donne-t-on le fouet quand zon est marié?“ In der Tat erlebt man hier auf der Bühne eine stark erotisch gefärbte Prügel- oder vielmehr Strafszene, indem Isabelle ihrem Zögling nicht nur Tatzen verabreicht, sondern auch die Hose abzuknöpfen gebietet. Eine Satire gegen die sattsam ans Licht gestellte Klostergeißelung also, oder eine Verhöhnung des Ehekampfes? Die nach solcher Kostprobe zu erwähnenden Stücke (Quel piment pour l'auditoire blasé...“ gesteht der Franzose) sind entschieden weit harmloser, aber doch auch für den Geist der Zeit überaus charakteristisch. Wir stoßen da im italienischen Theater des Fatouville auf eine Isabelle Médecin, auf eine Colombine Avocat; gewahren Colombine ebenfalls in solcher Amtstracht in einem heiteren Spiel des Regnard, wie sie sich gegen die neue Mode von zwei Ehebetten ereifert („l'usage



La Romance de Chérubim · Lithographie von Lemercier

des deux lits, usage condamné par nos pères, inventé par la discorde, et fomenté par le libertinage; usage que je puis nommer ici la perte du ménage, l'ennemi mortel de la réconciliation, et le couteau fatal dont on égorge sa postérite", in Le Divorce). Und ermitteln schließlich noch Stücke wie die Haupt- und Staatsaktion „Harlequin eine verkleidete Frau, um den Brigelle zu betrügen", sowie einen andern „weiblichen Arlequin" (eine verlassene Braut Maëcha, die dem Bajazeth „als ein Narre verkleidet bis in das Lager des Tamerlans unerkannt gefolget"), machen einen „Weiblichen Staatsminister" ausfindig (eine beliebte Direktricenrolle), einen „Unerschrockenen und tapferen weiblichen Grenadier", einen „Weiblichen Straßenräuber" („Dieses ist eine besondere Fatique unserer Sängerin") und einen „Verstellten Kranken" (bevorzugt für Damendebüts). Weibliche Volontäre und Fähnriche gefielen vor allem; wir zitieren Stephanies d. J. „Kriegsgefangenen" und „Die große Batterie" des Wiener Geschmacksverbesserers und Wieland-Freundes Ayrenhoff, worin der adelige Junge einem widerspenstigen Amtsschreiber „mit eignen hohen Händen . . . salva venia, ad posteriora" 25 Stockhiebe erteilt.

Wenn somit die moderne Schauspielerin von ihren Anfängen in der sienesischen und paduanischen Landschaft, sowie innerhalb der Grenzen Iberiens als Siegerin über Anwürfe und Gekläff, ja als Göttin für eine ungemessene Zahl von Liebhabern bis an den Ausgang des 18. Jahrhunderts hingeleitet wurde, so ist die Frage am Platz, ob denn die frühere Männerbühne, die an gewissen Kunststätten über unvergleichliche Frauenspieler verfügte, leichthin auf den Wettbewerb mit gemischten Ensembles verzichtete. Sie tat es nicht und vermochte sich auch in etlichen Fällen des Beistands der Zensur zu versichern, der spanischen, die 1608 der Frau die Amadis-Rolle untersagte, der italienischen oder vielmehr toska-

Minna Wagner in „Fortunios Lied“

nischen, die mit Beginn des Rokokozeitalters die Frau überhaupt in die Oper verwies. Sie war nach dem absprechenden und ohne Zweifel einseitig befangenen Urteil der Lady Montague 1717 noch im italienischen Farcentheater zu Wien vorhanden („Frauen dürfen nicht auftreten und die Männer in Frauenkleidung vermehrten durch ihr tölpelhaftes Gebaren die Lächerlichkeit des Schauspiels"), und sie erhielt sich vermöge der tänzerischen und gauklerischen Fähigkeiten eines Joh. Jos. v. Brunian (Seconda Donna: Demoiselle Brunner) und eines Friedrich Ludwig Schröder bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts, nach welcher Zeit sogar der Wiener Komiker Kurz (Bernardon) mit seiner Buben- und Weibertaille sich nicht entblödete, Lessings Miß Sara zu kreieren. In Wahrheit stak aber auch in diesen mit falschen Brüsten behafteten und täuschend dekolletierten Frauenspielern, sofern sie bloß das Fach der Mütter, Vertrauten, Ammen und Intrigantinnen ausfüllten, ein unheimlich komisch anmutendes, aufstachelndes Element, das — mit nicht zu grobem Farbenquast — eine Gegenwartsregie getrost auffrischen könnte, indem sie beispielsweise im Sinne Molières die Mme. De Sotenville (George Dandin), Mme. Jourdain (Le Bourgeois Gentilhomme), Lucette, feinte Gasconne (Mr. De Pourceaugnac), Philaminte (Les Femmes Savantes) und ähnliche Rollen mit ausnehmend geschmeidigen und weichlichen Männern besetzt. Die ersten Liebhaberinnen und jungen Soubretten zu spielen, frommt der Schauspielerin, und zu dieser Anschauung hat man sich instinktiv bekannt, als man zum erstenmal die Frau in den Masken der Isabella und Kolumbine auf das Gerüst schickte. Damit war zu den Inhabern von Damenchargen, insbesondere dem französischen Mezzetin und Pierrot, im theatralischen Gefüge eine ästhetisch höchst glückliche Koordinate gefunden, indem auf der einen Seite der travestierte Mann und auf der anderen das travestierte Weib sich

trefflich gegeneinander abwogen. Die Achsen dieses Systems einer Schaubühne wurden verschoben, als man (wie ehemals in spätrömischer Zeit) das frauenlose Theater mit einem männerlosen vertauschte, das heißt für jedwede Person im Stück eine weibliche Darstellerin beorderte. In deutschen Landen erhielt sich mehrere Jahre durch ein solches Opernensemble am badischen Hofe, sowie als Schauspielbande vorübergehend in Linz eine vom seltsamen David Borchers zusammengewürfelte Mädchenschar. Den faublashaften Umsturz der Geschlechter hingegen (er im englischen Amazonenkleid, sie als Vicomte neben ihm zu Pferde), leistete sich das Unterhaltungstheater der Marie Antoinette in voller Breite. Man gab daselbst (nach einer von Realis gedeuteten Devise) 1777 die „Prinzessin A. E. I. O. U.", eine Posse, worin durch die Bank die Männer als Frauen, die Frauen als Männer gekleidet waren, und wo eine so rohe Sprache herrschte, daß die Mitspielenden vorher bei Fischweibern und Dames de halle Unterricht verlangen mußten. In den Kulissen, wo sich solchermaßen geschulte hübsche Damen und zu allem bereite Herren trafen, regierte bei dieser Aufführung der zotige Ulk und scharfe Flirt in bedenklicher Weise. Wir stehen hier am Ende des Theaters und am Beginn der Groteske, die schon fast ins Faschingstreiben hinüberdrängt.

Fünfter Abschnitt

Kinder und Mädchen auf der Bühne

DIE KINDERARBEIT AUF DEM THEATER – EIN SELTEN GESTREIFtes Blatt der Bühnengeschichte — möchten wir unter vier Gesichtspunkten betrachten: vom Standpunkt des dramatischen Dichters aus, der die unterste Stufe der Lebensalter für seinen Kosmos nicht entbehren kann; sodann ausgehend vom Kinde, das aus dem halben

Verhaftetsein an ein völlig phantastisches Traumland viel zu frühe in die Wirklichkeit bewußter Täuschung hineingerissen wird, wofür ihm jegliche Erfahrung mangelt; schließlich den Zuschauer ansehend, der in allen Fällen neuen Reiz begehrt, und die moderne Gesetzgebung, die aus Moral und Gesundheitsfürsorge den versehrenden Mißbrauch des jugendlichen Leibs verbietet.

Die tragischen Kunstwerke sämtlicher Völker vor uns, würden wir kaum wissen, wo auswählen, so vielfältig, herrlich, froh und leidvoll stimmend sind Kindlein und halbflügge Jugend vom Dichter verwendet. Das Jüngste der Makkabäerin, Medea und Alkestis mit ihren Kindern, dies sind wenige, immer wieder gedichtete Stoffe aus der Antike, die wir an Stelle so vieler anderer nennen, um die Bedeutsamkeit des kindlichen Mitwirkens im Drama darzutun. In eine Kinderfaust legte manchmal der Dichter die Fäden der ganzen Handlung, in Vasantasena (Tonwägelchen), im indischen Drama zumal, wo sich szenische Kopien getreu nach dem häuslichen Leben finden. Um ein Vielfaches wird im altdeutschen Drama die theatralische Stärke durch rührendes Dreinplaudern der Nesthäkchen mitten in furchtbarer Wendung erhöht. Da ist die Rede von Steckenpferd und Weihnachtswindmühle, wo 's sich ums Haupt der lieben Mutter dreht, oder Rufe „Mein Gäulchen, hott!" und große Wichtigkeit mit einer Rinde Brot dringen von der Bühne, da Türken eine Stadt verwüsten. Erhebliches bedeutete das Kind dem Sturm und Drang; die armen Würmchen wurden Trumpf bei Weiße und breiteten sich aus in Iffland-Kotzebues Theater. Nicht zu vergessen die mißliche Shakespeare-Nachfolge, die Wichte von Bübchen als Schicksal in der Romantik. Und erst das Wiener Zaubertheater: zu Zähren Flittermärchenwelt und Genien. Der Savoyardenknabe voll malerischer Anmut in der komischen Oper. Der Gassenschwengel in der Oper überhaupt; vor allem: Bizets Carmen. In

Frl. Geistinger in „Fantasio“

gleichen Jahren einsetzende Realistik, wachsend bis zum Naturalismus in Hauptmanns Webern. Wahrlich, man könnte dem Kind auf dem Theater inhaltsvolle Bände widmen.

Nach Meinung des Parterres — und auch der beste Dichter befrägt es — hat man aber vom Kinde weit mehr zu fordern als Eingliederung in den Weltenbau, sei es in ergänzender Staffage, als wichtige Größe oder als Seitenkraft; man will aus einer Sphäre nicht immer reinlicher pädophiler Neigung heraus die eben knospenden Formen junger Körper genießen, und dies treibt dazu, daß Dichter und Direktor dem auf die Theaterkasse zurückstrahlenden Geschmack irgendwie entgegenkommen. Immer schon war Erwachsenen Liebe zu Wunderkindern eingepflanzt, und somit ist nächst der Schaustellung auch das Virtuosentum der Kleinen eine Angelegenheit der Bühne, das sie nach Möglichkeit pflegt. In Zeiten, da Menschen wie Ware galten (Antike und Orient), wie in Zeiten der wandernden Schauspielergesellschaften, da der Kinderdiebstahl (Preciosa, Mignon) nicht bloß in Erzählungen schimärisch blühte, erreichten derartige Kunstleistungen blutjunger Ganymede und armseliger Püppchen, von Gönnern wollüstig eingeschätzt, ihre steilste Kurve. Nicht im heutigen Sinn waren die scherzhaften kleinen Kinder und Zwerge der Alten (Παίγνια), die hochaufgeschürzten römischen Knaben (Pueri alticincti) Theatervolk, obschon sie sich mimisch betätigten; ebensowenig die niedlichen Schelme an mittelalterlichen Hofhaltungen. Vielmehr wird man in Europa die Schüler-(-innen)-Aufführungen sowie die Marionettenbühne als Vorläufer der mimischen Kinderbanden bezeichnen müssen. Da hört man 1512 von der Wiedergabe eines pastoralen Dramas durch Sieneser Knaben und Mädchen im zartesten Alter (Creizenach), gewissermaßen ein Seitenstück zu den römischen Ludi saeculares, wo Kinderchöre beiderlei Geschlechts in theatralischem Aufzug sangen. Ein

höfisches, später öffentliches Kindertheater kannte London seit dem 16. Jahrhundert. Richtige Knirpse von Chorknaben spielten die wuchtigsten Stücke und Parodien, so daß wahre Volksmengen zu ihnen strömten und die Truppen erwachsener Spieler von den „Gelbschnäbeln mit den piepsenden Stimmen" (Hamlet) sich geschädigt fanden. Zu Danzig und Eisleben agierten im 16. Jahrhundert Zöglinge von Mädchenschulen, in neapolitanischen Nonnenklöstern war dies im 17. Jahrhundert vor dem gemischtesten und zweifelhaftesten Publikum gang und gäbe. In Nürnberg ist 1668 ein „Anmuthiges Kinder-Ballet" gedruckt, worin „LX Junge Knaben Theils mit Multer-Pferden, ihres Alters von IV biß in X auch XII Jahren" ein Massenensemble repräsentierten, zu schweigen von pompösen Unternehmungen mit in Wolken schwebenden Putten im Jesuitenoperntheater und von den Bizarrerien der heidnisch

Minna Kitzing und Anna Selbing als englische Matrosen in „Flicks und Flocks Abenteuer" · Komisches Zauberballet in 3 Akten von Paul Taglioni 1859

verwurzelten Gregorius-Spieler. Die beste Basis für das kunstmäßige und bedeutsam mit der Operngeschichte verknüpfte Kindertheater ist jedoch in Italien geschaffen worden, denn dort entstanden im 16. Jahrhundert Konservatorien (Pflegeorte für Weiber und Kinder), die sich bald als geradezu hervorragende Pflanzstätten für jegliche instrumentale wie dramatische Musik erwiesen. Die anziehende Beschreibung eines solchen Waisenhauses findet sich in einer 1705 zu Cöln gedruckten Relation, worin es u. a. heißt: „Es ist niemand, der in Italien gewesen, dem das schöne *theatrum* unbekandt, welches ein Venetianischer Edelmann Contarini (den man sonst Collostorto nannte, indem er den kopff etwas auff eine achsel hängete) zu Piazzola, unweit Padua bauen lassen, wie auch die vortrefflichen repraesentationen der opern, in welche der gantze Adel, währender zeit er sich außer der stadt befindet, die herbst-lust zu genießen, ohne entgelt gehen durffte. Das theatrum war ein theil eines großen und prächtigen pallasts, welchen dieser Venetianische Herr, nebst einem andern hause, so daran stieß, bauen lassen, wo er aus bloßer freygebigkeit eine große zahl junger mädgen aufziehen, und dieselben in allerley handwercken unterrichten ließ, und zwar nicht allein in denjenigen, welche ihrem geschlechte anständig seyn, sondern auch denen, die biß anhero durch niemand anders als Männer getrieben worden, unter andern der buchdruckerey, von welcher auch bücher zum vorschein kommen. Aber weil die music das Vergnügen der Italiener, und so gar die raserey der Venetianer ist, so waren ein theil von diesen kindern, so die besten Stimmen hatten, darinnen geübet worden, und der Cavallier wolte, daß sie eine opera praesentiren solten, zu welchem ende er ein theatrum bauen lassen. Indem nun diese Leute noch wenig von diesem handwercke verstunden, absonderlich, da sie als frauenzimmer so wohl mannes- als weibes-personen vorstellen musten,

Klara Ziegler als Romeo

so bat der Contarini einen musicum, nahmens C...., welcher vor den erfahrensten Seiner zeit passirte, er möchte sich die mühe machen, und nach Piazzole begeben, diese mädgen einige zeit in theatralischen arbeiten und stellungen zu üben, damit sie ihre probe mit desto weniger fehlen thun könnten." Eine italienische Karnevalsoperette wurde auch in Dresden 1692 von Singknaben und Mädchen aufgeführt, was uns besagt, daß die jugendliche Sängerin bereits um die Jahrhundertwende ihr Debüt verkündete.

Mutmaßlich ist man in vorgeschichtlicher Zeit vom Schnitzen und Kneten dämonischer Figürchen und Bildnisse zum Darstellen dieser Masken selbst übergegangen, und in ähnlicher Weise haben wohl auch die frühesten Budenspieler in China, Griechenland, Ägypten (lange vor Christus) dann zu lebenden Gliederpuppen gegriffen, wenn sich entweder die Anziehungskraft der Marionette erschöpfte oder die finanziellen Mittel eine Erweiterung des Betriebes vertrugen. Die Reihenfolge: Marionette, abgerichtete Kinder, erwachsene Schauspieler, ist vom Wirtschaftsstandpunkt aus die nächstliegende, und man kann diesen Entwicklungsgang an nicht wenigen Direktoren reisender Schauspielergesellschaften beobachten, die sich von Fußmärschen auf der Landstraße mit dem Haus auf dem Rücken zu Besitzern von Wagen und Bediensteten und Inhabern von sogenannten großen Privilegien emporschwangen. Glitzernde Romantik ist es, die aus den Lumpen und Lappen einer kindlichen Maskengarderobe, aus rosa geflickten Trikots hervorguckt, in welche alle diese Kunsteleven schlüpften, sobald sie ihr Gelerntes zum besten gaben. Um davon einen Begriff zu haben, versetze man sich in den Anfang des achtzehnten Jahrhunderts zurück, auf einen der damaligen Meßplätze, wo „kleine Personen ... ihre Exercitia mit liebreichen Sprachen und sittsamen Mienen vorzustellen angefangen" und mit „Täntzen,

Ballets, Schäfereien, Flugwerken auf großen, prächtigen Theatris" die Zuschauer ergötzten, wie es kaum ältere Darsteller vermöchten. Die „abgerichteten kleinen Affen" der Nicolinischen Kinderpantomimen, die, wie Lessing spottet, „ihren Mund in den Augen hatten" und zu den Späßen des Harlekin, Pierrot, Pantalon, den schnippischen Reden der Kolombine sinnblendende Verwandlungen und rauschende Musik kombinierten, stammten aus Gott weiß welchen Landstrichen, um nun mit ihrem Brotherrn die halbe Welt zu durchreisen. Das klingende Gold, das die Kinderprinzipale einheimsten, zeugte im Nu neue Banden. Man folgt dem Zug des Pantomimen Sebastiani, der mit 18 Kindern und 24 Ballettpersonen in den fünfziger Jahren von Straßburg kommt und 1765 in Mainz (im Römischen König) deutsche Operette spielt, vollwertige Partien also von seinen Kleinen singen läßt. Man begegnet einem gewissen Merschi mit Kindern, dem höchst angesehenen Berner (1778 in Dinkelsbühl und Bayreuth), der Müllerschen Kinderentreprise in Wien und einer Reihe von anderwärts bekannten Direktoren, die teils aus Not und Intrige, teils aus Gründen des Geschäfts gelegentlich zur Miniaturszene gelangten; z.B. Hilverding in Wien, „weil die (erwachsenen) Schauspieler nicht genug erlernen konnten". Man setzte Kinder ein im Kampfe gegen die rohen Burlesken, der „starke Mann" von Eckenberg füllte mit Kindern die Zwischenakte, der junge Haydn selbst ist im Dienst der neuen Mode tätig. So groß war der Erfolg der Kinder in Deutschland. In Paris fällt mitten im Trubel des Marktes Saint-Germain eine Spektakelaffiche auf, die eine köstliche Unterhaltung, die Leistungen der Petits Danseurs anglois et hollandois, den Leuten ankündigt. Dies im Jahre 1753. Interessieren wir uns mit Goldoni für das Ambigue Comique, so treffen wir die Petits Comédiens, die „mit ihren Gebärden die männlichen und weiblichen Stimmen, die hinter den Kulissen singen, so geschickt

begleiten, daß man anfangs geglaubt und sogar gewettet hat, die Kinder wären es selbst, die sängen". Man atmet die korrupte Luft des einstigen Marionettenspielers Nicolas-Médard Audinot, der die Stegreifmasken mit halbwüchsigen, gymnastisch ausgebildeten Burschen und Mädels besetzt hält, bis die Revolution sie wegweht. Ein Stich der Zeit zeigt solches Volk in pressen Kniehosen oder auf spanisch gekleidet (in einem Fall mit bloßem Gesäß) turnerisch tätig auf verwegenste Art.

Während im 18. Jahrhundert — als dem Zeitalter ausgesprochener Formkunst — die virtuose Gebarung nachdrücklichst betont wurde und daher nach dieser Seite hin auch von Kindern über Gebühr viel zu verlangen sich von selbst verstand, ist man im 19. Jahrhundert vom Übersteigern kindlicher Kräfte mehr und mehr abgekommen, um dafür dem malerischen Bild, ganz besonders aber dem sinnlich reizenden Tableau, größte Wirksamkeit einzuräumen. In diesem Sinn deuten wir nämlich die im Rahmen von Geschichts-, Zauber- und Märchenstücken veranlaßten Kostümtumulte der damaligen Szene, die womöglich dem gesamten Chor anbefohlen einer weiblich fühlenden Zeit bis zum Taumel gefielen. Die Kinderkomödie – die mit eigenem Orchester wandernde Schirmersche in London um 1806, die epochemachende Horschelsche, seit 1816 in Wien (Anfänge schon während des Kongresses), die Görnersche am Friedrich-Wilhelmstädter Theater um Mitte des Jahrhunderts, die Dorvillesche in Graz, die Johann Fürstsche im Wien der siebziger Jahre – zeigte mit solchen Verkleidungen die nämliche Physiognomie wie ihre größere Schwester. In einem von den 30 Fürstschen Kindern gespielten Stücke: „Hans Heiling oder die versteinerte Hochzeit zu Karlsbad" (nach der Körnerschen Sage) waren Wanderbursche, Totengräber, Dorfrichter, Schneider, Nachtwächter, Wirt, Hufschmied, Ratsherren durchweg Mädchen. In einem

Henri Detouche: „Danse espagnole“

Faschingsschwank für große und kleine Kinder: „Hans Jörgel von Gumpoldskirchen" hatten die Rollen Gerichtskommissarius, polnische Juden, Bauernburschen, Baron, Stutzer, Mechaniker, Stallpage, Kutscher, Vorgeiger bei der Kapelle, Bacchus, Zuckerl als Affe, Bärentreiber, Tanzbär, Zwetschgenröster als Explikator u. a. ebenfalls Mädchen inne. Wir treffen auf „Till Eulenspiegels lustige Streiche" mit einem Mädchen in der Titelrolle als Seiltänzer im ersten, als sonderbarer Schneiderg'sell im zweiten, als Friseur im vierten, als Kutscher im fünften Bild. Dazu ein Jockeitanz, ausgeführt von Mädchen, anderwärts Tyrolienne, Böhmisch Polka und einen Pas de shawl. Die Bezüge zum Ballett der großen Oper sind klar, aber auch zur romantischen Satire, da man den „Gestiefelten Kater" gab. Um die Jahrhundertwende war im Berliner Theater des Westens Rossinis Oper Barbier mit Kindern zu sehen. Auch als Chantecler erzielte ein niedliches Mädchen Riesenerfolge. Es sind dies aber lediglich Nachzügler inmitten einer heutigentags äußerst bescheidenen kindlichen Theaterkunst, deren Geschichte zu schreiben wir einer nachsichtigeren Seele anheimgeben. Es hätte diese Geschichte mit der hausbacken-erbaulichen, tugendseligen Kinderdramatik des Aufklärungszeitalters zu beginnen, um dann mit den kinderstubenhaften Jugendbällen und „Kinderakademien" fortzufahren. Das Streben dieser Jugendfreunde verwässerte die Poesie und wies obendrein den Kindergeist durch lächerliche Lösung von Problemen in den Zustand seiner Torheit und Einfalt zurück, ein Vorwurf, den auch eine Erscheinung wie M. Comte auf sich sitzen lassen muß.

Durch die deutsche, in der Folge von England, Italien, Frankreich, Dänemark und anderen Staaten gebilligte Reichsgesetzgebung vom 30. März 1903, Kinderarbeit in gewerblichen Betrieben betreffend — § 6 dieses Gesetzes besagt, daß bei öffentlichen theatralischen

Sarah Bernhard in „L'Aiglon"

Vorstellungen und sonstigen öffentlichen Schaustellungen Knaben und Mädchen unter 13 Jahren nicht beschäftigt werden dürfen; dazu mildernde Zusätze —, im weiteren durch den fortschreitenden Kinderkult amerikanischer und bolschewistischer Provenienz ist dem Kinderhandel und Kindermißbrauch jetzt wie künftig das Handwerk gelegt worden. Im Grunde war das Gewerbe der Prinzipale von kleinen Komödianten schon viel früher durch die in Dauerstandorten sich festigenden Bühnenverhältnisse zu Tode getroffen. Die Gewinnung einer Nationalbühne am Abschluß des 18. Jahrhunderts und die ethische und praktische Fortbildung dieses Begriffes mit allem Drum und Dran von Schicklichkeitsregeln, Bekleidungsvorschriften, die gleichzeitige Gründung von behördlich überwachten Theaterschulen und nicht zum wenigsten die Ausschaltung des mimisch-akrobatischen Elements im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts haben den „lebenden Marionetten" den Untergang bereitet. Daß Kindervorstellungen Treffpunkte der Lebewelt wären, wie in den Zeiten Audinots, daß Kinder ohne jedwede Gage oder für einen Bettelsold ihrem Chef Reichtümer erwürben und zu Hause oder auf der Gasse wie Gesindel gingen, dies alles ist vom gegenwärtigen Theaterwesen ausgeschlossen. Durch diesen Kinderschutz als Auswirkung modernen sozialen Denkens sind auch dem Varieté, dem Zirkus neue Wege gezeichnet. Hier ist heute blendende Artistik von Kindern so gut wie aufgegeben (abgerechnet die mit Knaben arbeitenden „japanischen" Gaukler). Ersatz und zugestandene Beschäftigung bei uns sind: Sport, Turnen, rhythmische Gymnastik. Und hier wiederum durch Übernahme der Hose Entkleidung. Dazu mutatis mutandis auch das Publikum, das wir früher bei den Sensationen des alten Kinderschauspiels sahen.

A. Grévin: Boucanier aus „Costumes de fantaisie pour un Bal Travesti"

Sechster Abschnitt

Die Androgyne der Romantik

ES KOSTET ÜBERWINDUNG, NAmen, die den Inbegriff der Poesie darstellen, für eine geschlechtlich merkwürdige Erscheinung in Anspruch nehmen zu müssen. Doch kann es keine Entweihung bedeuten. Der Leser, der sich auf das utopistische Ideal, den weib-männlichen Eros der Antike besinnt, wird wissen, daß die Formulierung eines dritten Geschlechts keine Entartung, sondern höchsten Schönheitssinn bekundet. Als solche Formung eines sehnsüchtigen Dranges nach körperlicher Vollendung und ewiger Jugend ist die Androgyne der Romantik aufzufassen. Tiefinnerliche Beziehungen zum Mythischen und Mystischen sind ja auch sonst in der Romantik vorhanden. Deshalb ist alles, was die Jahrhunderte an Geheimnisvollem zutage brachten, in der Romantik stabilisiert. Das sardonische Gelächter des Clowns der Wanderbühne, die ungeheuerliche Fruchtbarkeit der Dame Gigogne des Marionettentheaters, die schweifenden Heldinnen des ritterlichen Epos, die in ungehörigen Kleidern auferzogenen Mädchen und Knaben (im Stil des Lilly und des Cervantes), die dämonische Bevölkerung der Welt, dies sind Inschriften im wirbelnden Reigen künstlerischer Kundgebungen, wie

wir sie der romantischen Literatur zueignen. Die ästhetisch-literarische Durchdringung solcher Momente ist es, was die jetzige Handhabung von der früheren unterscheidet. Noch im 17. Jahrhundert sind die Wunderfabeln von plötzlich vermännlichten Jungfrauen (aus der Zeit des ersten Mönchtums) nicht wenigen Chronisten als glaubhaft erschienen. Die romantische Einstellung zu solchen Dingen ist hingegen die des Wunsches; die Linie, die sich von der alten Romantik bis zur Neuromantik (vor 1900) erstreckt, ist nichts anderes als ein Pfeil zum Exzeptionellen. Was einstmals wahr war, lebt wieder auf im Traum. Die „Schranken der Nüchternheit" (Gozzi) konnten nur auf ungewöhnliche Art durchbrochen werden. Mystifikationen des Publikums (das Erbe der Mysterienpriester und der tiefsinnigen Hanswurste) juckten zudem jeden echten Romantiker im Blut. Der weibische Dandy Baudelaires als heiliger Kanon gegen die Norm des Bourgeois, das Buffonentum Wedekinds in der berüchtigten theaterfeindlichen Szene seines weiblichen Faust, beides mit todernster Miene vorgetragen, sind derartige Dokumente. Der androgyne Typus gelangte nicht minder in der romantischen Religionsphilosophie zur Geltung wie die emanzipierte Frau in der Ge-

A. Grevin: Guerriere aus „Costumes de Théâtre"

sellschaftslehre. Dort in der supranaturalistischen romantischen Denkrichtung entsprach ein Zusammenwerfen der Geschlechter in ein einziges mannweibliches dem ausgeprägten Erlösungsdrange, der sich an der Formel von einer ewigen endgültigen Vereinigung aller Gegensätze erst völlig befriedigte („Es ist ein Christus zukünftig, welcher androgyn sein wird"); hier war ein neuartiger Persönlichkeits- und Freiheitskult wirksam, der dem Mann das Weib als geistig ebenbürtig zur Seite stellte („Meinen Verstand unterjochen? Niemals!" sagt Turandot). Das im gesamten romantischen Kunstempfinden spürbare Ideal: die schlanke Linie, war an der Ausbildung der androgynen Form beteiligt. Die romantische Ironie äußerte sich in einem blasierten Spielen mit diesem Gedanken; Zynismen, die sich die Edelsten unter den Romantikern bei Gelegenheit der Zeichnung androgyner Figuren zuschulden kommen ließen, sind fern von aller Moral zu bewerten.

A. Grévin: Grenadier aus „Costumes de Théâtre"

Wo von romantischer Literatur die Rede ist, wird man mit Goethe beginnen müssen, und so soll der Ur-Meister (Wilhelm Meisters theatralische Sendung) unseren kleinen Ausschnitt eröffnen, mit einem Zitat, das vom jugendlichen Meister folgendes verkündet: „Besonders fesselte ihn Chlorinde mit ihrem ganzen Tun und Lassen. Die

Mannweiblichkeit, die ruhige Fülle ihres Daseins taten mehr Wirkung auf den keimenden Geist der Liebe, der sich im Knaben zu entwickeln anfing, als die gemachten Reize Armidens, ob er gleich ihren Garten nicht verachtete." Tassos Amazone ist gemeint, deren androgynes Wesen somit schon an der Schwelle der Romantik hervorgehoben wird und den Vorzug erhält, den die nächste Generation dann leitmotivisch auffaßte. In dieser nachher mühsam abgeschlossenen Dichtung blüht und welkt auch Mignon dahin, in der wir den lieblichsten aller Mädchenpagen, die herrlich gewandelte Isabella-Maske sehen. Ist es das „Kind", das zu früh am Manne scheitert, schwebte Goethe eine umgekehrte Gestaltung der Adonismythe vor? Das Hochromantische, in androgyner Hülle Ideale (letzthinnig Schöne), kann dem bürgerlichen Helden irdisch nichts gewähren. Es stirbt. Schmerzlich berührt hier Goethes Abneigung gegen die Romantik, von der Simmel einmal im allgemeinen spricht. Wichtig sind in Meisters theatralischer Sendung im weiteren kleine technische Momente, die Mignon alles Mädchenhafte nehmen. Es heißt: „der Mignon", „er", dann wieder „sie" in schnellem Atem. Wolff hat darauf den Namen „Mignon" richtig, aber schrecklich interpretiert. Wir können uns nicht entschließen, dieser realistischen Seite des Dichters ein Augenmerk zu schenken, deuten aber zur Erklärung von Mignons zwitterhaftem Wesen auf Goethes philosophisches Bekenntnis zur Monadologie. Ursprüngliche Doppelgeschlechtlichkeit hat sich in der Folge zweipolig differenziert. In der Tat hat Mignons ganzes Sein den Trieb einer Monade, es ist ganz Sehnsuchtsstreben, Seele, Entelechie. Zu dieser himmlischen Einheit drängt es Mignon geheimnisvoll hin, sie, die kaum selbst weiß, warum sie sich als Knabe trägt. Goethes Beziehungen zum Formhaft-Gestalteten und Symbolhaft-sich-Darstellenden werden insbesondere durch die Maskenzüge erhellt, die von genienhaften

Gebilden mädchenhaft-knabenmäßiger Artung wimmeln. Auf dem Theater erscheint dieser Zug des Dichters überhaupt in neuer Beleuchtung, in merkwürdig enger Berührung mit dem Volkstümlich-Maskenhaften, in echt mimischer Bindung. Man denke an seine Beschäftigung mit der Neumann, Darstellerin von Knabenrollen, an sein Vergnügen an Kotzebues Rehbock, an Körners Vetter aus Bremen. Wie freut er sich, als Marianne Jung vierzehnjährig als Harlekin aus dem Ei schlüpft, er, den ungefällige Anblicke so verdrießen, daß er selbst die Macbeth-Hexen (seit alters ausgemachte Männerrollen wie die Furien) durch Damenbesetzung verschönt und lindert. Von diesem androgyn-dionysischen Element war Goethes kostümhaft orientierte, szenisch voll und weich, sinnlich-musikhaft dargebotene Theaterleitung außerordentlich betroffen, eine Linie, die sich als südliche akustisch-augenmäßige Richtung (s. die „Auszührungen" der Haupt- und Staatsaktionen, übergreifend auf die englischen Pantomimen) über Dingelstedt bis zu Reinhardt fortpflanzt, im Gegensatz zur betont geistigen Laubes, hamburgischer, Schröder-Lessingscher Provenienz.

In Goethes Umwelt, wo über das Geschlechterproblem nicht weniger tief nachgedacht wurde, aber auch priapische und neurotische Käuze mit zweifelhaften Verkleidungsstücken in den hellen Tag flogen, ist das Spiel mit androgynen Vorstellungen bis zur reichsten Mannigfaltigkeit gediehen. Wenn Jacobi den weichgestimmten Woldemar (im Roman dieses Namens) über seine Freundin sagen läßt: „Ihr wißt, daß ich Henriette häufig Bruder Heinrich nenne", so enthüllt sich nicht nur das heftige Verlangen, von der Seele des Weibes auf ungeschlechtliche Weise Besitz zu nehmen, sondern es schwingt auch der Zauber einer Vision mit, welche das Wesen der Frau in männlicher Gestaltung formt. Friedrich Schlegels Wort vom Tausch der Rollen im Kampf der Liebe, eine „wunder-

bar sinnreiche bedeutende Allegorie auf die Vollendung des Männlichen und Weiblichen zur vollen ganzen Menschheit", deutet dann mit intuitiver Einfühlung auf die metaphysische Bedingtheit des androgynen Problems. Die Sehnsucht jedes Teiles nach Selbstentäußerung, der Wunsch, im anderen aufzublühen, hat in der Tat (wenn auch nur für eine Minimalspanne) eine seelische Umwandlung zur Folge, die das Walten der Natur eigentümlich widerspiegelt und in dem Mythus von Herkules bei Omphale seinen bildhaften Ausdruck fand. Schlegels Lucinde, die ein Gemälde voll großartiger Perspektiven mit schlüpfrigen Emblemen füllt, kann im weiteren zum Beweis dienen, wie die Romantiker Idyllen mit einer rokokohaften Antike belebten. Hier ist gelegentlich ein Schwarm von fröhlichen Amorinen eingeführt und etwas später ein bildschöner Jockei, ein halbes Kind als Gegenstand der Lust einer bacchantischen Hetäre. Dionys der Knabe, der neu in Beaumarchais' Cherubin auferstand, spukt unentwegt in den schönsten romantischen Werken, nur daß meistens an Stelle von Liebespagen knabenhafte weibliche Geschöpfe vom Gepräge der Biondetta Cazottes das dichterische Feuer entzünden. Für solchen Jokeidienst wird eine kleine Blondine im Tieckschen Lovell vorgeschlagen, und in Brentanos Godwi ist mit bacchischem Lächeln eine Frau gezeichnet, die als „petit Cavalier" alle Herzen begeistert. Diese kecke Stelle lautet: „... meine Mutter (die Gräfin) saß dort auf dem Stuhle am Bette und zog lederne Beinkleider an — sie wollte spazieren reiten — er sah dann und wann traurig nach ihr hin, und da sie es bemerkte, hielt sie ein und sagte fragend: — eh bien? — Ich freue mich über Ihre schönen Beine, Madam. — ... jeder sechzehnjährige Bursche, der Sie reiten sieht, sagt: ich will ein Säkler, ein Hosenschneider werden, wenn die Gräfin sich neue Beinkleider machen läßt ... Da knallte sie mit der Peitsche, stellte sich vor den Spiegel,

Karl Walser: Page (Figaros Hochzeit)

kam zu meinem Vater und sagte, indem sie ihm die Wange hinbot: embrassez votre petit Cavalier — adieu! und war zur Türe hinaus." Die „ledernen Beinkleider, ungrische Stiefel" sind die Attribute, woran sich romantisches Empfinden mehr als an üppigen Frauengewändern reizt. Und doch wie schabloniert, wie abgeschrieben mutet die Szene an, die schon im Faublas nicht mehr Original ist, wo der feminine Liebhaber sich für den Vicomte de Florville (die verkleidete Marquise) entflammt: „Mon Dieu! Florville! que vous êtes séduisant dans ce joli négligé! Que ce frac anglois vous va bien!" Ewig bleibt es unerhört, mit welch ehernem Griffel mitten in Arabesken der Romantiker ein Kleist seine Männinnen schilderte, angeweht von einer finsteren Mythologie, die sich vor seinem Blick zu einem prachtleuchtenden Relief wandelte. Fortgesetzt fließt aus dieser Richtung der Quell malerischster Phantasie, der die Illustratoren mit wilden Gesichten befruchtet und zur Frage anregt, ob die Heldinnen barbarisch nackt und fellbehangen oder

A. Grévin: Patronet aus „Costumes de Fantaisie pour un Bal Travesti"

in der verschönenden Tracht des griechischen Paris (mit sarmatischen Hosen) darzustellen seien. Der tiefste Kritiker der Romantik, Goethe, hat bekanntermaßen die Kleistsche Penthesilea verspottet. „Beim Lesen derselben", so äußert er sich in den Gesprächen (1809), „bin ich neulich gar zu übel weggekommen. Die Tragödie grenzt in einigen Stellen völlig an das Hochkomische, z. B. wo die Amazone mit Einer Brust auf dem Theater erscheint und das Publikum versichert, daß alle ihre Gefühle sich in die zweite, noch übriggebliebene Hälfte geflüchtet hätten, ein Motiv, das auf einem neapolitanischen Volkstheater im Munde einer Columbina, einem ausgelassenen Polichinell gegenüber, keine üble Wirkung auf das Publikum hervorbringen müßte..." Uns ist diese Auffassung von höchstem Wert, weil sie die ausgesprochene Androgyne ästhetisch in die Gattung des Mimusdramas ordnete. Übergeschlechtlicher Wahnwitz, das Lebentötende, wird dort lebenbejahend und lachend erlöst. Die witzigen Zerrbilder, die Saphir später als Tagesbelletristik lieferte, haben lebenden Amazonen seiner Zeit, überhaupt der Emanzipation der Frau gegolten. Die von den Romantikern auf geistigem Gebiet ins Werk gesetzte Entfesselung der Frau wurde von den sogenannten Jungdeutschen (Gutzkow und Gesellen) auf sozialem Boden vollendet. Frankreich, George Sand und der damalige schwärmerische Kommunismus an der Spitze,

Capiello: Sarah Bernhard in Rostands l'Aiglon als Herzog v. Reichsstadt

das den Jungdeutschen die Streitwaffen in die Hände drückte, hat sich vor der Geschichte den Löwenanteil an der Befreiungstat gesichert.
Ein zweiter Kritiker der Romantik (der größte der französischen) und selbst bis in die letzte Nervenfaser Romantiker, Théophile Gautier, im weiteren Balzac sollen diesen Abschnitt beschließen. Wenn man von dem künstlerisch nicht vollwertigen Buch Mademoiselle de Maupin (deutsch v. Schurig, mit kolor. Steinzeichnungen), das eine höchst realistisch geschaute Androgyne enthält, mit der leidenschaftslosen Sachlichkeit des geistig Interessierten Kenntnis nimmt, so muß man vorher über die Natur der französischen Romantik unterrichtet sein, die sich durch noch schärfere Bezüge zur Sinnlichkeit, durch ungezügeltere Kontraste, ja durch brutale Glorifikation des Häßlichen (darin liegt tiefe Sehnsucht nach den Grenzen des Daseins) inhaltlich und klanghaft von der deutschen unterscheidet. Die ruhige Flötenstimme, mit der der deutsche (nordische) Romantiker Zwiegeschlechtliches mystisch umtönt, wandelt sich beim heftigen Charakter des Romanen in eine grelle Zungenstimme, die mit kalter Stärke auch Unaussprechliches in den Tag beschwört. So hat Gautiers Roman bei allem Reichtum an romantischen Objekten und Begebenheiten etwas Unromantisch-Definitiv-Sagendes, nichts Heimliches. Theodor ist, obwohl der Dichter wie Wilde im Dorian Gray von keuschen Shakespeare-Pagen schwärmt (und daneben die allermodernsten Worte über ein ganz geistiges phantastisches Theater findet), die Waffen, Pferde und Frauen liebende Heldin, die zum Schlusse durch Hingabe an den Mann aus den Reihen der Viragines in die alltägliche Menge der θηλύτεραι γυναῖκες, der geschwächten, lebenschenkenden Frauen verschwindet. Ihr hermaphroditischer Körper erweckt in dem Räuber ihrer Ehre lange Zeit das deprimierende Gefühl, daß er mit hemmungsloser Raserei einen Mann begehre, sie selbst dagegen erbebt in lesbischer

Henri de Toulouse-Lautrec: La dresseuse d'animaux

Lust, als sie einen Mädchenpagen („Le maître était beau comme une femme, ... le page beau comme une jeune fille"), der erschöpft auf dem Sofa ruht, ein wenig entkleidet und auf Bein und Füße die Lippen drückt. Aus diesem Kontrapunkt zweier Arten von Schönheit hätte ein Maler Nutzen ziehen können, gesteht Gautier, dessentwegen wir an unser Wort erinnern, daß das visuell Zartlinige ausschlaggebend die Wahl romantischer Typen bestimmt. In diese Eindrucksebene gruppieren sich auch Beschreibungen des Ganges und Schrittes: samtartig und wellig, des Organs: silbern hellklingend, dazu wehende braune Locken, die mit dem Blond des Liebescherub eine Symphonie bilden. Es ist etwas von der Philosophie des Condillac, daß nämlich alle Sinne Abarten des Tastsinnes, und, wenn man will, antikisch sinnenhaft Einsaugendes in dieser französischen Romantik, die so seltsam Halluzinationen und Somnambules mit dem buhlerischen Blick nach vollkommener Form verbindet. Mit ihrer Neigung für melancholische, überirdische und frauenschöne Jünglinge (Antinous, Heliogabal: s. Flaubert!) vereinigte sie den Hang nach asiatischem Zwang. Da schichtete Flaubert Beobachtungen über einen jungen verschnittenen Diener, eine Attysstatuette mit faltiger Hose und phrygischer Mütze, karthagische Feldarbeiterinnen in Männerjacken, Negerfiguren mit Hüften, Brüsten, Hinterbacken wie sie zu Frauen passen, fettriefende Sklavinnenlederhosen u. dergl. m. in den farbensatten Folien seiner Reisetagebücher und Briefe. Und Gautiers kalte Versplastik in Contralto (Émaux et Camées) fängt die „Vielfache Schönheit", die „beauté maudite" in sich ein, wie sie alles Zwiegeschlechtliche, vom antiken Hermaphroditen an bis zur Männerspielerin in der Oper und Byrons unglücklichem Kaled, wollüstig ausstrahlt und an Empfängliche versendet. Es wurde gesagt, daß die zartere und absolut philosophische Auffassung der Geschlechtsmetamorphose

Henri de Toulouse-Lautrec: Eléphant en liberté

entgegen lateinischem Temperament mehr dem nordischen Wesen eigne, und so ist es denn auch des Mystikers Swedenborg und erst in zweiter Linie Balzacs Verdienst, wenn sich in des letzteren Études philosophiques die herrlichste Deutung eines Geschlechtswandels findet. Seraphita, das Kind engelhafter Eltern, zeigt sich sowohl Minna als auch Wilfrid in der Form, die für sie am verständlichsten ist: für Minna als Jüngling, für Wilfrid als Mädchen. Liebe spendet die Kraft, die diese Veränderungen ermöglicht. In den drei Phasen der Liebe, die engelhafte Geister auf Erden durchschreiten, erzeugt gerade die zweite Stufe eine weibmännliche Vereinigung. Hier verbindet sich der Geist der Liebe mit dem Geist der Weisheit und versetzt den Menschen in einen gottähnlichen Zustand, in welchem der weiblichen Seele ein männlicher Körper gegenübersteht. Dieses Stadium bringt, da sich die äußere Form gegen den göttlichen Geist wehrt, dem Prüfling unendliche Leiden.

Siebenter Abschnitt

Die Hosenrolle in Singspiel, Posse und Ballett

BUHNENGESCHICHTLICH, DAS HEISST IHRER ENTSTEHUNG nach besitzen diese drei volkstümlichen Formen des Dramas nur den Charakter eines Einschiebsels oder eines lustigen Kehraus, einer untergeordneten, mit dem Hauptstück lose oder gar nicht vermischten Handlung, die das niedrige Volk (die Theaterplebs) mit der Gedankenarbeit der seriösen Kunst aussöhnen und die nach Amüsement verlangenden Sinne befriedigen soll. Infolgedessen sind hier alle wirkungschaffenden Kräfte nach dem Geschmack dieser Plebs, das ist nach dem Gemeinen hingewendet. Kulturgeschichtlich und mit Einbeziehung einer philosophischen Kritik in die Gegebenheiten der Kunst wird man aber in der Abfolge Hoch-Niedrig (Schwer-Leicht)

Paul Scheurich: Skizzen

etwas außerordentlich Tiefsinniges und für den Rhythmus menschlichen Seins und Erlebens Wertvolles und Grundlegendes erblicken: indem nämlich das Erhabene durch Entwürdigung geschmäht, Lauteres in das Gewöhnliche verkehrt, Geist durch Materie ersetzt wird – die Tierwerdung –, entsteht ein wohltätiger Ausgleich, der einseitige Überspannungen verhindert. So kommt es, daß wir, wie das Unheilige notwendig zum Heiligen gehört, auch das Sittenlose als dringende Ergänzung zum Sittlichen empfinden. Im Theater, das seit unvordenklichen Zeiten mit der Entwicklung der Gesellschaft Schritt hält, offenbart sich die Entspannung durch Betonung des Körperhaften, durch ein Verweilen in stark materiellen Verhältnissen, durch Entblößung der unteren Hälfte (bildlich gesprochen), die im Staube wandelt und nicht wie der Kopf aus dem Irdischen drängt. Dieser Grundzug nach der ungöttlichen, sinnereizenden Seite ist dem Singspiel, der Posse, dem Ballett noch heutigentags eigen, wo diese Kunstformen durch fortwährende Verfeinerung bisweilen wirklich adeliges Gepräge gewonnen haben. Das Phänomen der Beinkleiderrolle, das sich in solchem Rahmen mit der Unförmigkeit einer Hypertrophie einstellt, ist daher häufig aus nicht gerade den edelsten Instinkten der Dichter und Szenarienverfasser zu erklären. Wenn wir gleichwohl auch aus solchen Rollen Symbolhaftes herauslesen, so geschieht es in der Absicht, ein bühnengeschichtlich interessantes Moment unserer heutigen Zeit wieder nahezulegen. Eine Neubelebung und geistige Durchdringung des älteren dramaturgischen Handwerks könnte überhaupt vielfältigen Nutzen stiften und mit einem Schlag manche über die Achsel angesehenen szenischen Gattungen zu ungeahntem Fortwirken entfalten.

Innerhalb des Singspiels (dessen Stammbaum mit den Tafeln Intermezzo, Opera buffa, Opéra comique, Operette, Ballad-opéra, Vaudeville uns nicht zu beschäftigen braucht) findet man den uralten

Artistencoup steter Veränderung in Maske und Kostüm überreich ausgebildet. Wenn in diesem Buche die Transformationen des Hanswurstes höchste Aufmerksamkeit erregten, so kann nun gesagt werden, daß unter der geheimnisfördernden Macht der Musik im Wiener Singspiel eine eigentümliche Feminisation dieser Verwandlungen zur Herrschaft gelangte. Die meist einmaligen Verkleidungen der Colombine (z. B. in Gherardis Les Fées, ou les contes de ma mère l'oye, 1697: „Une Dame changée en Pendule") wurden wunderbar erweitert, und wie ein musikalisches Thema durch Veränderungen, so wurde eine Frau durch wechselnde Charaktere geführt, und in der Regel war zu ihrem Wandel ein Kind kombiniert, das in mannigfachen Trachten diese Bahn kreuzte oder begleitete. Solche Rôles à tiroirs, in denen sich gelegentlich bereits Aktricen der Wanderbühne zeigten, trafen völlig den Geschmack des Publikums von 1800 und erhielten sich bis rund 1860, in welchem Zeitraum das witzige realistische Genre der Offenbachschen Operette einen wesentlich geänderten Kurs einleitete. Als förmliches Gegenstück zu den Prüfungsgraden in dem um 1800 modischen Freimaurertum muteten die oft ausgesucht schwierigen Masken an, worin die auch in verschiedenen Dialekten versierte Schauspielerin an einem einzigen Abend sich produzierte. In der Teufelsmühle am Wiener Berg, einer komischen Volksoper von Schikaneder und Wenzel Müller (der bedeutsame Hensler ist aber der Librettist), kommt Iriel, Schutzgeist der Liebe, als Genius, Zitherschlägerin, Küchenmädchen, Fackeljunge, Bauernmädchen, Müllermädchen, Eremit, Köhlermädchen vor, bis er sich schließlich als Schutzgeist enthüllt. Im romantisch-komischen Volksmärchen Donaunixe von Hensler und Kauer ist es Hulda, die als altes Mütterchen, Gärtnermädchen, verschleierte Dame, junger Ritter, Ahnfrau usw. erscheint; eine Fortsetzung bringt Hulda als Bettlerin, Zauberin, Ungeheuer, alten

Mann u. a. m., endlich als schwäbischen Bauernjungen. Dämona, das kleine Höckerweibchen, komisches Feenmärchen von Bullinger und Tuczek, tritt auf als Zauberin, Kellner, Ungar, Wirtin, Zigeunerin und spielt im selben Stück noch sechs weitere Rollen. Auch genug Faust-Interpretationen gab's zu Goethes Lebzeiten, darunter Doktor Fausts Höllenfahrt oder Piccolo, der reduzierte Hofnarr, Zauberposse von Hensler und Müller, worin der Schutzgeist der Menschheit sich u. a. in das Äußere eines Kellners und Handelsjuden demütigt. Es besteht gar kein Zweifel, daß hinter diesen „Attraktionen", die das Publikum mit magischer Gewalt bannten, die großartige Idee vom Kreislauf der Geburt (der orphische κύκλος τῆς γενέσεως) verborgen lag, der das Ausmaß eines Wesens in verschiedene Abschnitte zerlegte und eine Totalität in einer Reihe von sinnlichen Erscheinungen sichtbar machte. Zwischen den Inkarnationen eines Gottes (der Seele) in männliche und weibliche Gestalten und den Abwandlungen Klingklings, des Silberzwanzigers (einer weiblichen Rolle in Nikolas Originalzauberposse Der letzte Silberzwanziger) klafft allerdings ein gewaltiger Abstand; dennoch sind wir der Ansicht, daß auch in solchen profanen Niederungen das ethische Streben nach einer Philosophie des Daseins zum Ausdruck gelangen sollte, und daß es nicht allein die kerzengeraden Beine einer schönen Frau waren, die den Volksdichter zur Wahl derartiger Stoffe bestimmten.

Was den Gamin, dieses unentbehrliche Geschöpf voller gaieté, den jugendlichen Begleiter der seriösen Sängerin oder tragischen Liebhaberin betrifft, so bedarf es keines langwierigen Grübelns, um in ihm den Knaben Dionys (Attys) zu erblicken, der im Liebesgefolge der Venus-Kybele den Reiz des Frühlings repräsentiert. Ganz bestimmt aber ist er der abendländische Sprößling der kindlichen Possenreißer, die in Vorderasien seit alters ein Obereunuche (der

Tunesische Jüdinnen

Archigallos des Kybele-Kultes) um sich versammelte. Zunächst bezeichnet Gamin den Burschen der Maurer und Ofensetzer (im Kokottenargot sodann: Flegel), und man kann sich davon überzeugen, wie getreu dieser Typ im Handwerkermilieu des Singspiels und des Balletts wiederkehrt. Man nannte aber auch Gamins die vom Grafen von Beaujolais protegierten lebenden Marionetten, und diese Schauspielertätigkeit paßt trefflich zur sprachlichen Beurteilung dieses Wortes, welches man neuerdings im Zusammenhang mit dem griechischen „Mimos" (die alte Bedeutung ist: Wechseln, Betrügen) erklärt. Damit liegt der Weg offen zur Spitzbubengestalt, wie wir sie aus den Definitionen Victor Hugos kennen, aber auch zu Beaumarchais' Schelm in der Folle journée und zum Pariser Taugenichts im Vaudeville des Bayard und Vanderburch. Das Metier aller dieser Gamins ist das Abenteuer, ihr Naturell schwankt zwischen Edelsinn und dreister Begehrlichkeit, in Liebesdingen ist jeder ein Gernegroß, und es wird im Zuschauer ein prickelndes Empfinden wachgerufen, wenn diese bewegungsreichen Rollen eine Aktrice spielt. Scribe, der in zweifacher Fassung als Roman und Oper seine Zeitgenossen mit dem Kastraten Carlo Broschi beglückte, hat zum Charakter des Gamin wiederum den Eindruck der Hämlingschaft gefügt. In der Pièce de circonstance nämlich (Vaudeville aus d.J.1816) verkörpert den mysteriösen Ragazzo eine Koloratursoubrette, und im Vaudeville Le Soprano gibt sich – nach Shakespeareschem Rezept – eine schutzlose Frau für einen päpstlichen Kapellsänger aus.

Die Geschichte des frechen Boy in der Literatur, von Shakespeares durchtriebenem Gassenjungen an (im Timon) bis zum Kurtisanenmignon modernster Stücke und Witzblätter, wäre eine Studie, zu der Singspiel und Posse reiches Material beisteuern. Äußerst beliebt ist in Nachahmung eines alten Fastnachtschwankes, daß ein Knirps

Sennerin

von Lausbub einen Goliath (den Capitano der Stegreifposse) tüchtig verprügelt, schon weil dadurch die Möglichkeit geschaffen wird, eine Verkleidungsrolle in lebhafter Aktion zu zeigen (heutigentags: das Duell im Rosenkavalier). Auch ein Marschieren in gespornten Stiefeln, Klettern durch den Schornstein (in den Savoyards von Marsollier und Delayrac), einen Sprung durchs Fenster (Figaros Hochzeit), insgesamt eine gewisse stärkere Preisgabe hat man der Schauspielerin zugedacht. Dieses Symptom einer unabweislichen Erotik vor und nach 1800 darf nicht verschwiegen bleiben. Im unzarten Licht damaliger Fußlampen, frontal gegen die Röhre des Guckkastens gepreßt, mußte ein Troß solcher „Bengels" in allen Schattierungen und Altern die Habitués, die sichtenden und richtenden „Kenner" befriedigen. Lehrjungen jedes Berufes – tribulante Kobolde mit dem mädchenhaften Grazienzug um die Lippen –, hauptsächlich Schuster-, Faßbinder-, Friseur-, Kaminfegerjungens, brachte die Handwerkeroperette, die stofflich sich auf die spanischen Zwischenspiele und holländischen Barockkluchten bezieht und im Wiener Genre der Raimund- und Nestroy-Zeit zu einem beinah klassischen Finale gelangte. Den beliebten Mohren- und Fackeljungen vermittelte die Renaissance, den Grubenjungen die physikalisch orientierte Romantik, den Hirtenjungen das Ritterstück, den Kellner- und Küchenjungen die in Gasthofzimmern sich abspielende bürgerliche Frühdramatik. Eine Handlung, worin ein Kleiner („Le petit ..." lautet immer der Titel) sich wie ein Erwachsener betrug, rührte besonders; die Abwandlungen dieses Themas sind zahllos, man denke an den Petit Matelot von Pigault-Lebrun, mit Musik von Gaveaux, der Dorothea Schlegel gut gefiel. Es war aber keineswegs feststehender Brauch, diese Knabenrollen mit Mädchen zu besetzen, vielmehr haben oft Theaterdirektoren solche Partien mangels geeigneter Darstellerinnen begabten Eleven anvertraut. Ausgeschlossen war diese Maßnahme, sobald

Cheret, Pierrette

die Rolle unbedingt die Frau erforderte: die rußgeschwärzten kleinen Savoyarden mit dem Kratzeisen im Gürtel, über die La Harpe sich so sehr erboste, selbst die Knaben in Mozarts Zauberflöte sind gelegentlich lobwürdig von Singbuben gegeben worden; für Knabenrollen, die einen idealen Eindruck zuwege bringen sollten, waren jedoch nur junge Damen im Fach der Sentimentalen und Naiven, beziehungsweise junge Sängerinnen zu gebrauchen. Das Vaudeville und nach ihm das feinere Lustspiel, die Historien, das Künstlerdrama, sogar die zurückhaltende Kunst eines Casimir Delavigne, die Neudeutschen mit Stücken wie Uriel Acosta und Königsleutnant haben derartige Hosenrollen gebracht, die in dieser Umwelt aufgezählt werden, weil sie mit der Gaminliteratur zusammenhängen. In Rollen wie der des Julius von Crequi (im Obrist von 16 Jahren, von Herrmann), des Taubstummen (im Abbé de l'Epée, von Boully-Kotzebue), des petit Masham (im Scribeschen Verre d'Eau), des Vi-

comte von Létorières (im gleichnamigen Lustspiel von Bayard-Blum), des Herzogs von Fronsac (in Kohleneggs Machiavell) haben deutsche und französische Salondamen und Liebhaberinnen eine blendende Virtuosität hinsichtlich psychologischer Charakteristik, zum Teil auch köstliche Laune entfalten können. Damit sind wir den sogenannten Rôles d'hommes célèbres nahe, die, berühmten Schauspielerinnen auf den Leib geschrieben, während der Restauration und der Julimonarchie in Paris viel Aufsehens machten. Die Déjazet holte sich so ihre außerordentliche Popularität. Voltaire, Bonaparte, Louis XV., Richelieu, Rousseau und eine Reihe anderer Porträts hat diese große Künstlerin nach Berichten von Zeitgenossen und Biographen (Dejazetiana v. Georges Duval, Ernst Pasqué, Eugène de Mirecourt) mit meisterhafter Einfühlung gezeichnet.

Pièces à femmes nennt der Franzose gewisse Stücke, deren Erfolg nur durch die Gegenwart einer größeren Zahl Frauen zustande kommt, und zwar wiederum mit der Einschränkung, daß die Damen sich in möglichst kurzem Kostüm zeigen. Les exhibitions de chair vivante! Das dekolletierte Erscheinen und das Wirken mit Dessous ist besonders damit verbunden, was ja auch im Bourgeoisdasein den Köder vorstellt, dem der Mann verfällt. Auf der Szene hat man dank dem Ballett, das sich immer mehr vom Tänzer emanzipierte, eine neue Möglichkeit gefunden, in ähnlicher Weise die Instinkte zu reizen. Man stellte Frauenchöre auf, die in der ganzen Zurichtung wie Männer erschienen, daneben aber durch enggeschnürtes Korsett, Teint, Stöckelschuhe u. dgl. raffiniert das Weibliche betonten. Das geniale Werk des Musikers Offenbach unangetastet, sind viele seiner Libretti solcher Raffinements voll, die den künstlerischen Ausdruck gefährlich in eine Grimasse wandeln. Man denke an die Großherzogin von Gerolstein, worin (wenn die Regie nicht klein beigibt) 6 Damen ausgerechnet als Leibhusaren

Léon Bakst: Sklavin

aufmarschieren. In den Schönen Weibern von Georgien zählt man 7 Amazonen, 3 Trompeter, 3 Tambours, zusammen 13 „männliche" Damen. In Fortunios Liebeslied sind 5 Schreiber, in der Prinzessin von Trapezunt 7 Pagen Frauenrollen, abgerechnet die Pagenfiguranten. Allerdings verkennt man nicht den wichtigen Umstand, daß es sich bei Offenbach auch um eine Karikatur der Oper handelte, die sich einem stilisierten Klangbild zufolge solcher Hosenrollen im Übermaß bediente. Ganz entsprechend sind auch männliche Chargen mit Frauen besetzt. In der Schwätzerin von Saragossa sind ein Matador, Barbier, Zigarrenhändler und Schuster Damen; in der Seufzerbrücke zu Venedig wird ein öffentlicher Ausrufer, in der Verschwörung zu Montefiascone ein Gendarmeriekapitän von einer Dame gespielt. Auch in der sonstigen Operette, nicht minder in der klassischen Wiens, ist diese Rollenverteilung gang und gäbe. Stehender Gebrauch ist sie bei Ensembles von Studenten (deren 12 in Suppés Flotte Bursche), Leutnants und Kadetten (Suppés Fatinitza, Kleibers Marchande de Modes und Cadetten). Im Sinn des alten Pas de deux werden Charakterpaare (z. B. 2 Zigeuner in Millöckers Carlisten in Spanien) durch 1 Herrn und 1 Dame ausgedrückt. Somit ergibt eine ungefähre Berechnung der Hosenrollen im Gesamt des Singspiels die Varietät derselben. Militärs aller Waffen, Pagen jeglicher Stilzeiten, Matrosen, Falkeniere, Lehrlinge, Hirten, Ganymede, Prinzen, Gymnasiasten, Malschüler usw. rechnen zu den geläufigsten Typen. Der Prinz Orlofsky (Mezzo) aus Straußens Fledermaus ist zu den weltgekannten Masken aufgerückt. Zu bemerken wäre noch, daß die Schüler in Bänken, die schon in französischen Possen des 18. Jahrhunderts auftauchen, zu Anfang des 19. Jahrhunderts von Angely (dem Verfasser der Sieben Mädchen in Uniform) in die deutsche Öffentlichkeit lanciert wurden. Für das Amazonen- und Emanzipations-

Erika von Thellmann als Charlotte-Helene in „Heimliche Brautfahrt"

thema mag der Straußsche Lustige Krieg herhalten. Es würde zu weit führen, diesen dankbaren Gegenstand bis zur heutigen Sportoperette zu verfolgen.

Die Wahl der Hose im Sinn des Männerkostüms ist für die Tänzerin eine entscheidende, zuinnerst erfühlte Angelegenheit, da das Tanzkleid schon einen Teil seelischer Dynamik verströmt. Im übrigen wirken bestimmend mit der Wunsch nach einem bildmäßigen Eindruck, sowie die Möglichkeit zu einem andern Tanzschritt, zu neuen tänzerischen Rhythmen. Nie wird aber eine Tänzerin in Sprung und Wirbel die hartgezeichneten Linien des männlichen Tänzers erreichen, sowenig auch der Kollegin vom rezitierenden Fach die männliche Kopie bis zum Ersatz des Originals gelingt. Es bildet vielmehr die Herrentänzerin ein Drittes, das sich im vollkommenen Gegensatz zur Tänzerin und zum Tänzer gesellt. In der Ballettpantomime des 19. Jahrhunderts hat man sich den Neuerwerb so zunutze gemacht, daß Tänzerinnen und Herrentänzerinnen die Liebespaare abgaben, während die Tänzer in das Amt der Störenfriede, Satyrs und Räuber verwiesen waren. Man muß jedoch, wie gesagt, im Auge behalten, daß diese Dreiteilung eine neuzeitliche Errungenschaft ist. Noch im 17. Jahrhundert bis ins 18. erschienen öffentlich zumeist nur Tänzer; Ballerinen drängten erst mit Lully (1681) schüchtern ins Ensemble ein. Die Rolle Amors rechnet zu den frühesten Travestien, die von Frauen übernommen waren; zierliche Abbés und Völkersitten malende Charaktermasken brachte erst die Zeit der Enzyklopädie, womit gesagt werden soll, daß die Danseuses der Privatbühnen (noch nicht die Operntänzerinnen) in solchen Rollen tanzten. Die in den Opernbällen seit 18[illegible] modische Type der Herrentänzerin wurde zum Teil auf den Redoutenböden der Theater großgezogen. Hier entwickelte sich jene die gesamte Epoche kennzeichnende Begeisterung für

Chinesische Schauspielerin

den Frauenpagen, welchen man von nun an, wo es sich ermöglichen ließ: im Zirkus Franconi, auf den Bals historiques der in Knabentracht berühmt gewordenen Herzogin von Berri, in förmlichen Cadres vor dem Publikum aufstellte. In Deutschland hat man im Pomp der Ritterschauspiele den gleichen Neigungen gehuldigt, wie die Zurichtung der Törringschen Agnes Bernauerin durch Berner beweist, der „Mädchen in Ritterharnischen, als Räte und Gesandten des Herzogs" an die Rampe schickte. Die Hosenrolle als Ausstattungsmoment hat für England besondere Geltung, insofern sich aus den vordeutenden, akteinleitenden Pantomimen des älteren Dramas ein gewissermaßen femininer Zug herausbildete, der der englischen Regie noch bis in Fontanes Wanderzeit als hervorstechendes Merkmal anhaftete. Den Wert dieser mit ausgesucht schönen Frauenpagen operierenden Bühnenkunst in Hinsicht Shakespeares hat dieser einwandfreie Kritiker nicht einmal geleugnet. Heute ist die alte Pantomime in die Varietés verschwunden, aber ihr Haupteffekt mit enormer Ensemblebewegung und Verkleidungen ist in der sogenannten Christmas-Pantomime (eine Art komische Oper niederen Grades) völlig erhalten. Die männliche Hauptperson wird hier immer von jüngeren Damen dargestellt, die Mütter spielen männliche Schauspieler. Eine Hauptstütze der älteren körpervirtuosen Schauspielkunst, die Transformationsszene, ist hier gleichfalls als unveräußerliches Requisit bis in die Gegenwart überliefert.
Die im englischen Weihnachtsstück fortschwingende Wanderbühnenlaune einer verkehrten Besetzung — möglicherweise ist sie sogar eine Reminiszenz an die Geschlechtsvertauschung bei altgermanischen Weihnachtsfeiern — läßt uns an mehrfach mitgeteilte ähnliche Scherze in der deutschen Bühnengeschichte nach 18 .. denken, die allerdings von einer vom Willen des Publikums und vom Wink der Polizei allzu geduckten Kritik nie als solche ver-

standen worden sind. An den Mängeln des modernen Theaterbetriebs (über dessen Grenzen man staunt, wenn man sich die Kühnheiten der antiken Bühne vergegenwärtigt) sind alle Versuche nach größerer Bewegungsfreiheit gescheitert, darunter die Aufführung von Nestroys Lumpacivagabundus im Wiener Carltheater, die man in den Erinnerungen Waldsteins über den Possenstar Josephine Gallmeyer erläutert findet. Anläßlich einer „Wohltätigkeitsvorstellung" kam der Direktion die Idee, die drei Hauptrollen: Zwirn, Leim und Knieriem, mit weiblichen Komikern zu besetzen. „Den Zwirn sollte die berückend schöne Kathi Schiller, jetzt Frau Brzesina, den Leim Frau Bernolla, eine reizende Tochter des seligen Direktors Carl, und den Schuster Knieriem Josephine Gallmeyer spielen! — Die liebenswürdige, stets dienstbereite Kathi Schiller und die fesche, lebenslustige Bernolla waren bald überredet, — aber die Gallmeyer?" „Schon Wochen vor der Aufführung waren Logen und Sitze vergeben. — Anfangs ließ sich die Sache gut an, aber schon in der Traumszene gab es einen großen Skandal. Vergessen war der freundliche Empfang, den das weibliche Trifolium nach dem Terzette:

Lasset uns ja in die Stadt marschieren
Und dort unser Glück probieren!

erhalten hatte. Man denke sich folgende Situation. Alle drei Handwerksburschen lagen auf Strohbündel gebettet beinahe ganz vorne an der Rampe. Der Tischler Leim (Frau Bernolla), der Schneider Zwirn (Fräulein Schiller) und der Schuster Knieriem (Fräulein Gallmeyer) in einer kurzen braunen, äußerst defekten Jacke und enganliegenden zerrissenen Nankinghosen à la Scholz, der bekanntlich unnachahmlich in dem Tragen solcher Beinkleider war. — Nun hatte sich doch der Schuster, wie es die Rolle vorschreibt, hin und her zu wälzen, bevor die Fee und die gewisse Lotterie-

nummer erscheint. Da geschah es aber, daß die Gallmeyer mit der Schiller so viele Privatspäße auf dem Boden machte, ihr mit einem Strohhalm die kleine Nase kitzelte — daß der letzteren trotz ihrer bekannten Sanftmut die Geduld riß und sie der Gallmeyer einen Schlag versetzen wollte mit den Worten: „Geh, Schuster, laß mir a Ruh! Ich will a bisserl duseln!“ Die Pepi aber hatte sich vor dem Schlag plötzlich umgedreht und, o Schrecken, bekam ihn auf einen nicht näher zu bezeichnenden Teil ihres Körpers, daß es nur so klatschte, wie in mancher Pantomime bei gewissen Prügeleien mit dem Kautschukstock. Das ganze Parterre erdröhnte vor Lachen. Alles war außer Rand und Band, aber leider hörte man auch ganz vernehmlich von der Galerie herab Zischlaute. — Die arme Gallmeyer traute sich gar nicht mehr irgend eine Bewegung zu machen und lag, wie beschämt den Kopf im Stroh vergraben, auf dem Rücken da, ein sehr unästhetischer Anblick — aber interessant. Vergebens berief sich die Gallmeyer später darauf, daß Nestroy es ebenfalls mit den Umdrehungen im Stroh so gehalten hätte — aber der biedere Oberregisseur Grois gab ihr zur Antwort:

Quod licet jovidel,
Non licet povidel!

Nach dem 2. Akte verließ die Hälfte des sehr enttäuschten Parterrepublikums das Theater, und selbst das große Couplet der Gallmeyer rettete nicht mehr den Abend.“ Unser Gewährsmann für dieses Dekamerongeschichtchen erzählt späterhin, daß die Gallmeyer ihren Mißerfolg darin suchte, daß sie „nicht zahndürr“ war und „zu starke Hüften“ besaß.

Tonkui-Lao Kay: Frauentypen

Achter Abschnitt

Die Männerspielerin im neunzehnten Jahrhundert

IN DEN LEBENSERINNERUNGEN DER AGNES WALLNER (DER GATtin des Theaterdirektors) ist Anna Grobecker genannt, die als Männerspielerin mit tiefem Organ solches Aufsehen erregte, daß man sie die deutsche Déjazet betitelte. Mit diesem Ehrennamen hat man zugleich das Genre der Grobecker bestimmt, das vom Bereich des schweren Kothurnschritts sich fernhielt und im besonderen dadurch auffällig war, daß in ihm die männliche Verkleidung als von vornherein festgelegter Typ innerhalb des Personenverzeichnisses, sozusagen als eigenes Fach erschien und nicht jene Art von Besetzung repräsentierte, in der eine ausgesprochene Männerrolle von einer Vertreterin des Frauengeschlechts Leben und Erläuterung empfing. Teils durch die eigentümlichen Neigungen des Zeitgeistes, teils durch den Fortschritt der Frauenemanzipation ist gerade diese letztere Erscheinung für das neunzehnte Jahrhundert charakteristisch geworden. Die im schwersten tragischen Fach, in klassischen Frauenrollen berühmte Schauspielerin bricht mit einem Male die in der höchsten Dichtung so streng gezogenen Schranken und nimmt dem männlichen Kollegen die Rolle fort, die vermöge langer Tradition und innerer Gesetzlichkeit, zu schweigen von Gründen des künstlerischen Taktes, niemals vom Weib gespielt werden konnte.
Hierin Laune eines Stars zu suchen, ist eine billige Erklärung, denn es liegt auf der Hand, daß eine hervorragende Künstlerin nicht ihr Prestige in die Wagschale geworfen hätte, wenn nicht Publikum und Kritik durch ganz bestimmte Umstände gewissermaßen auf das Unternehmen vorbereitet gewesen wären. Diese stillschweigende Voraussetzung für das Wagnis läßt sich durch das im neunzehnten Jahrhundert bis zum Extrem gediehene Primadonnenwesen völlig

erklären. Bis zu den sechziger Jahren ist in den interpretierenden Künsten der virtuose Zug im Schwange; nicht so sehr das Werk, das flüchtig für den Tag geschrieben für sich selbst wenig befriedigte, als Aufmachung und glänzende Besetzung waren das artistische Ziel, das den Vermittler zum Herrn über den Schöpfer machte und den Hörer dementsprechend auf Wirkungen und nicht auf „innere Reinigung" schulte, wie namentlich in der französischen und italienischen Oper. In den Konzertsälen spielten die reisenden Koryphäen ebenso mit Vorliebe nicht authentische Tonstücke, sondern ihre eigenen Variationen und Transskriptionen, und die Gesangssterne verzierten das herrlichste Original mit selbstherrlicher Koloratur. Eine so sehr für die Überspannungen des Könnens empfängliche Gesellschaft mußte auch das kühnste Virtuosentum der Schauspielerin als feinen Nervenreiz, sogar als eine Unterhaltung des Geistes empfinden, denn es mochte wahrlich bestricken, in eine Rolle, die man ein dutzendmal an prominenten Vertretern prüfte, eine Frau hineinwachsen zu sehen. Daß damit der hehre Charakter der Dichtung verletzt und der Zusammenklang des Schauspielensembles wie durch eine fremde Note gestört würde, haben allerdings vom Zeitgeschmack unberührte Liebhaber gefühlt und mit Heftigkeit zum Ausdruck gebracht. Wie die einschlägigen Journale dartun, haben aber solche Außenseiterinnen der Konvention im großen und ganzen Triumph in voller Breite geerntet. Wichtig dünkt uns diese Überhebung der Bühnenkünstlerin auch als Begleiterscheinung der Emanzipation, da die zumeist in leidende Charaktere gedrängte Schauspielerin entsprechend der schrittweisen Aktivität im bürgerlichen Dasein einseitige Rollenzuerteilung mit gewisser Berechtigung abstreifen mußte. Nicht Rollenneid aus Ehrgeiz, sondern innerste Überzeugung, daß das Genie unabhängig vom Geschlecht eine Gestalt im ganzen geistigen Ausmaß treffe,

scheint für die Mehrzahl überragender Männerspielerinnen Triebfeder und Beweggrund zu einem Vorhaben gewesen zu sein, das vom Standpunkt des Mimen aus höchst begreiflich anmutet, weil Schauspielerei im letzten Sinne nichts anderes als Verwandlung bedeutet. Daß dabei der weibliche Stimmklang auszumerzen, der Kopf männlich herzurichten und zu schminken war (die typische Interpretin von travestierten Rollen verzichtet gerade auf dieses schönheitsgefährdende Moment und läßt Frauencharme durchspielen), kurz die Überwindung aller Machtmittel des Frauenkörpers zugunsten einer Idee, dies mochte die Lust nur verdoppeln. Die schmächtigere Gliederung der Statur war ein Nebensächliches, wo doch ebenso zierliche Männergenies durch ungeheuer suggestive Begabung den Zuschauer vor den Anblick eines Riesen zwangen. Es war also, wenn man von der heute unantastbaren Heiligkeit des Textes absieht, die stärkste Kraftentfaltung der Virtuosin wohlverständlich, und wie wir gegenwärtig weit davon entfernt sind, den Oberflächenstil einer schimmernd ausklingenden Decadence als ein Schlechtes einzuschätzen, so dürfen wir in der Männerspielerin des neunzehnten Jahrhunderts die Letzte eines glanzvollen Geschlechtes mimischer Virtuosen werten. Mit der Stegreifkomödie, die freilich reines Ensemble war (die Masken!), fing die Freude am Verkleiden an und entwickelte sich zu einem so unbezähmbaren Hang, daß die Kunst der Transformation schließlich das Interesse am dichterischen Stoff verschlang. Erst das späte volle Verstehen der Klassik hat heutigentags die Schauspielkunst um das Egozentrische beschnitten und sie zur Dienerin der schöpferischen Kunst gestempelt. Ob zum Nutzen oder Schaden des Schauspielerischen, wollen wir nicht entscheiden.

Im Nachstehenden runden wir die Porträtsammlung von Männerspielerinnen, die von Eugen Zabel mit dem Aufsatz über weibliche

Pola Negri

Hamlets eröffnet worden ist. Hat schon, wie erinnerlich, im England der Zopfzeit die junge Georgiana Bellamy an die schauspielerisch so ergiebige Rolle des Othello gerührt, so verfielen in der Spanne von 1781-1831 Mrs. Sarah Siddons, Mrs. Julia Glover (geb. Betterton) und Mrs. Powell (frühere Mrs. Farmer) auf die Idee, ihrem Repertoire die Gestalt des Dänenprinzen anzureihen. Die große Tragödin Siddons (in ihrer Wanderzeit schon ein berühmter Ariel und von hoher körperlicher Schönheit) wagte den Versuch „in reifen Jahren, als ihrer genialen Begabung dankbare Aufgaben zu fehlen begannen". Daß diese im Leben so vornehme und zuchtvolle Frau sich gerade Hamlet bestimmte, den in der Folge alle Nachtreterinnen bevorzugten, ist ohne Zweifel nicht bloß mit der Popularität dieser Figur zu begründen. Es ist seit Aufschwung der Shakespeare-Forschung viel für die Aufhellung dieses seltsamen Helden geleistet worden, aber „sa double personnalité", das verwirrend Zweideutige in ihm, das die „travestis féminins" der altenglischen Szene widerstrahlt, ist aller Philologie zum Trotze gleich dem rätselvollen Autor ungeklärt geblieben. Ganz abgesehen von der sehr unglimpflich rezensierten amerikanischen Deutung eines weiblichen Hamlet (worauf der Film mit Asta Nielsen beruhte), machen es die griechisch-persischen Versionen der Vorgeschichte wahrscheinlich, daß man es mit einem Herakles-Hamlet zu tun habe, in welchem Falle eine doppelgeschlechtliche Urzelle ihre Wirksamkeit bis zum Shakespeare-Texte entfaltete. Das „Heer der großen und kleinen, korpulenten und schlanken, blonden und dunkelhaarigen" Hamlets, das der Siddons nachschritt, hat in der Wahl dieser Rolle sicherlich mimischen Instinkt bekundet, der sich zudem auf eine entsprechende Shakespeare-Auffassung stützen konnte, wie Völderndorff in seinen Plaudereien erzählt. Die zahlreichen romanischen Hamlet-Interpretinnen haben übrigens deutscherseits einen Ahn in der Aktrice

Ernst Stern: Elefantenführerin (Penthesilea)

Mme. Abt, die nach einem oft zitierten Bericht in der Theaterstadt Gotha am 10.5.1779 die eben in Mode gekommene Rolle mit Glück durchführte. In Gotha den Hamlet zu geben – wird berichtet – hatte für eine Frau seine Schwierigkeiten, denn Böck (der spätere Carl Moor in der Mannheimer Uraufführung) wurde in dieser Rolle ungeheuer gefeiert. Der berühmte Darsteller „ließ der Abt auch seinen Unwillen merken: indem sie sich einen Degen ausbat, gab er ihr einen schweren spanischen Sarras, mit einem breiten Griff; sie lachte und verlangte einen kleinen Petitmaitre-Degen: Böck sagte aber ernsthaft: „So einer ist ein schlechtes Sinnbild der männlichen Kraft, wovon Hamlet das Ideal ist." Von ihm erhielt sie auch wirklich keinen andern. — Ich weiß nicht (fährt der Augenzeuge fort), was man darüber urteilte. Wie ich sie aber in dieser Rolle sah, machte ich einige Anmerkungen, die ich hier, so viel ich mich besinnen kann, mitteilen will. Im Parterre stehend hatte ich meine Freude über den Jüngling, der schon in seinem 18. Jahr solch ein Wesen trieb; so viel Verschlagenheit, Mut, Stärke, Festigkeit, Gerechtigkeitsliebe, kurz den ganzen hohen männlichen Sinn zeigte. Das Bild des großen Prinzen wuchs fast zur schönsten Vollkommenheit, so daß es auch in meiner Erinnerung sogar den Brockmann übertraf, weil man dem seine 30 Jahre ansehen konnte. Ein Prinz von 30 Jahren ging auch vor einigen Secula nicht erst auf die Akademie, dies paßte besser für einen 18jährigen, wie ihn Mad. Abt darstellte. Da ich aber ihr Mienenspiel näher zu sehen aufs Theater ging: schauderte mir die Haut, über die Anspannung ihrer Kräfte, und die Ohnmacht, die hinter den Kulissen erfolgte. Nein, dachte ich, Weibheit kann nach den Gesetzen der Natur nicht Mannheit werden. So wie es auf Schulen oder Universitäten immer äußerst hölzern ist, wenn umgekehrt von Jünglingen weibliche, naive, zärtliche Rollen gemacht werden." Das Auftreten der Abt, das wahr-

Hosenrock

scheinlich auf Konto ihres Gatten zu setzen war, wurde auch anderwärts als Ereignis empfunden, denn „ein so starkes Applaudissement" wurde in Gotha überhaupt noch nicht gehört. Über die Männerspielerin Vestvali wird man durch ihre 1873 veröffentlichten Memoiren unterrichtet, die den Typ dieser vom Opernfach herkommenden Künstlerin eindeutig in die Kategorie androgyner Naturen verweisen. Ihre männlichkräftige Figur, der energische Schritt, das stolze dämonische Augenzukken und ein echtes intensives Alt-Organ waren sichtbare

Zeichen eines besonderen Naturells, das sich „im langen weiten Weiberrock nicht behaglich fühlte und instinktiv zum knappen kurzen Habit des Mannes Zuflucht nahm". Als Tiroler Schütze gekleidet besteht sie mit einem waffenfertigen Marquis ein Pistolenschießen. Sie spielt in England, „von allen Hauptorganen Londons wie ein Ritter vom Geist behandelt", den südländischen braunen Romeo, nachdem sie selbst der Palma die Julia einstudiert hatte. „Die Balkonszene schien im wahren Sinn des Wortes zu entzükken." Ihr Erfolg als Romeo ist so vollständig, daß sie die Königin zu einer Hofvorstellung nötigt. In Hamburg erweckt sie als Hamlet (mit einem Schnurrbärtchen) Begeisterung; in Paris und New York der nämliche Taumel. Kritiker ihres Hamlet à la Frenzel vertraten freilich eine entgegengesetzte Meinung. Danach war ihre Darstellung, die an Dawison erinnerte, voller Detail, virtuosenhaft berechnet und ausprobiert, hie und da allerdings von immenser Wirkung, die nicht zum wenigsten durch die schlanke vornehme Erscheinung und den wie von einer nervösen Erregung nachzitternden Klang der Stimme zustande kam. Die dritte der Shakespeare-Rollen, die die Vestvali bei Kean (dem Sohn) lernte, war der Petrucchio; gerade aus der Wahl dieser Rolle kann man aber tiefer auf den Charakter einer Frau schließen. Auch Sarah Bernhardt, die pygmalionhafte Bildhauerin in ihrem Atelier und Amazone, deren Hamlet nach dem Ausspruch eines Franzosen die Frage offenließ, ob der Dänenprinz wirklich eine so fabelhafte Schlankheit besessen hatte, gab des entrüsteten Protestes des Präsidenten der deutschen Shakespeare-Gesellschaft ungeachtet diese Bombenrolle nicht preis und spielte obendrein eine Reihe typischer Hosenrollen, die sie den Zauber eines wundervollen Organs kosteten. Die Berliner Kritik tadelte an ihrem Hamlet die gelegentlichen Späßchen und stellte außerdem fest, daß ihm gänzlich der Ausdruck für das Gespensti-

sche ermangelte, der Monolog wirkte hingegen hinreißend, und in den Fechtstellungen brillierte unnachahmliche Eleganz. Rostand, dessen L'Aiglon die Bernhardt zum Siege führte, hat ihren Hamlet höchlich bewundert, woran man in Anbetracht der andersgearteten lateinischen Psyche unmöglich Anstoß nehmen kann. Von deutschen Schauspielerinnen jüngster Vergangenheit wurden noch Adele Sandrock und die Eysoldt in der Hamlet-Rolle bekannt, früher vor allem die Hoftheaterheroine Clara Ziegler, die, wie zu erwarten, ein Pater peccavi über diese Sünde hinterließ. Clara Ziegler, „die nie einen wahrhaft weiblichen Ton besaß", bot schon äußerlich den prächtigen Eindruck eines königlichen Wuchses, weshalb es begreiflich erscheint, daß ein so gewiegter Theatermann wie Laube „ohne alle ästhetische Skrupel" sie in Leipzig zum Romeo kommandierte.

Damit mag dieser bühnengeschichtliche Auszug, dem man Darstellerinnen des Sebastian in Was ihr wollt (Franziska Ellmenreich), des Shylock, Uriel Acosta u. dgl. m. anfügen könnte, seinen Abschluß haben. Die der Männerspielerin durchweg feindselig gesinnte moderne Kritik hat in dieser in allen Erdteilen und Ländern bemerkten Erscheinung die Expansion des Amerikanismus erblicken wollen, insofern im neuen Erdteil die weniger kultivierte Masse diesen Zug nach Effekt bei der Schauspielerin begünstige. In Wahrheit aber ist das Phänomen, wenn auch offenbare Linien fehlen, in weit älteren Voraussetzungen verankert. Es handelt sich, wie sich aus der Entwicklung der Schauspielkunst ergibt, um eine zeitweilig immer wieder zur Oberfläche tretende mimische Tradition, die nicht bloß in den männerlosen Schauspielerinnenbanden der Spätantike, sondern auch in den östlichen Weltreichen, in den später abgeschafften chinesischen und japanischen Dirnentheatern des 17. Jahrhunderts (die Zeit der Mongolenkaiser!) hochinteressante Grundlagen findet.

Neunter Abschnitt

Das stimmliche Klangbild der Oper

VIELE, DIE IN DIE HEUTIGE OPER GEHEN, WISSEN NICHT, daß die kultische Geschlechtsvertauschung der alten Mittelmeervölker im musikalischen Drama des italienischen Barock wiedererstanden ist, und zwar mit Einbeziehung der Entmannung, was die weittragendsten Gedankenverbindungen veranlassen könnte. Diese Gedankenverbindungen müßten (nach modernster Ausdrucksweise) kulturmorphologischen Charakter haben. Indem besagte Geschlechtsverschleierung hier wie dort in den gehobensten Daseinsaugenblicken: bei religiösen Zeremonien und künstlerischen Spielen, zur Erscheinung kam, wäre die Frage zu stellen, ob eine gegenseitige innere Bedingtheit zwischen dem Ideenkreis jener düsteren Mittelmeerreligionen und der Kulturseele des 17. Jahrhunderts vorhanden ist. Eine derartige Einflußlinie, die noch dazu in einer geographisch einheitlichen Zone gezogen werden kann, ist durchaus nicht von der Hand zu weisen, hat man doch an den Bauformen beobachtet, wie von der Zeit zugeschüttete Stilelemente sich mit einem Ruck ans Tageslicht arbeiteten. Die Voraussetzung zu einer solchen Erneuerung ist dabei immer die „Stimmung", in der sich ein Zeitalter kurz vor der Hingabe an die befruchtende Erkenntnis befindet. Diese Disposition für die Wiederkunft der kultischen Geschlechtsvertauschung war im 17. Jahrhundert einmal durch die Kirche gegeben, die den Begriff der Askese (das Ideal der Geschlechtslosigkeit) im Kirchengesang zum Ausdruck brachte; im weiteren durch die (seit der Renaissance erfolgte) weltliche Rückkehr zur sinnenfreudigen heidnischen Antike, wodurch der Begriff des Bacchantischen (die psychologische Basis für die Frauenemanzipation und das Auftauchen der Schauspielerin), also das Ideal geschlechtlichen

Rudolf Schlichter: Filmdiva

Wahnwitzes zur Wirksamkeit gelangte. Nicht bloß die Mechanik der italienischen Oper, die vom Kastraten und der Primadonna (der emanzipierten Sängerin) jeglichen Impuls erhält, sondern auch die geistige Struktur: die Artung des Stoffes und der Musik, bieten auf lange Zeit das Abbild jener beiden Kräfte. Nach dem Verschwinden der Kastraten, woran die zunehmende Europäisierung der französischen Oper und die sozialen Ideen vor 1800 wesentlich schuld hatten, zeigte sich in der ungewöhnlichen Häufung der Opernhosenrolle das nicht uninteressante Gesetz, daß ein in den Reizquellen eingeschränktes Bedürfnis die ihm verbliebenen Möglichkeiten nur um so stärker belastet. Daß gerade Frankreich einerseits sich vom Kastraten möglichst ferngehalten hatte, andererseits für die Hosenrolle eine fast sprichwörtliche Schwäche bemerken ließ, hat seinen Grund in der frühen nationalen Einstellung französischer Theaterkunst, sowie in der dominierenden Bedeutung des Tänzerisch-Malerischen innerhalb der französischen Oper. Insofern der entmannte Sänger seiner ganzen inneren und sozialen Natur nach übernational anmutete — und daher auch vortrefflich in das System der Kirche sich eingliederte — konnte sein Typus vor der gallischen Psyche nicht viel Anklang finden, während ihr die Rolle à pantalon als Mittel zur Abstufung des Bühneneindrucks und als geeignete Belebung der Balletteinschübe hoch willkommen sein mußte. Davon abgesehen, waren es im besonderen noch die Musiker, die auf eine forcierte Ausstattung der Texte mit Verkleidungsrollen drangen, denn das damals gültige Klangideal, die Auffassung der sinnlichen Ausdrucksseite der Opernform war ganz und gar einem weichlichen Geschmack und den helleren Farben eines enger mensurierten Kehlkopfes untertan.

Wann die sogenannte italienische Kastration (deren Handhabung sich von der radikalen spätrömischen und der lasziven Methode

Otto Dix: Dompteuse

der Pueblo-indianer unterscheidet) bestimmenden Einfluß auf die abendländische Musikentwicklung auszuüben anfing, ist gründlich nachgeprüft worden, und es darf nach solchen Erörterungen als sicher gelten, daß der Ausschluß der Frau vom Kirchenchor längst vor dem 17. Jahrhundert den Katholizismus zu diesem Notbehelf hinleitete, der seinerseits eine neue Blüte am Reis der geistlichen Tonkunst zeitigte. Man sagt schwerlich etwas Falsches, wenn man das so lange maurisch gesittete, politisch nach Rom und Neapel dirigierte Spanien als Ausgangsland hinsichtlich der Singknabenverstümmelung bezeichnet, ja es kann vermutet werden, daß antike Gebräuche sozusagen in der Erinnerung fortlebten, denn es nennt noch die Landstörtzerin Justina Dietzin (im II. Teil des pikarischen Romans) unweit der Stadt Leon einen Hügel, auf dessen „obersten Güpffel vor vielen Jahren die Säul oder Bildtnis einer verschnittenen Mansperson gestanden". In der Oper rechnen Hermann Kretzschmar und Romain Rolland in diesbezüglichen Arbeiten mit Kastraten seit Stefano Landis 1634 gedrucktem Sant' Alessio; sie waren in den Anfängen der Oper so ausgiebig die Träger des Vokalen, daß beispielsweise in München bis 1687 mit ihnen sämtliche Frauencharaktere ihre Verkörperung fanden. Im übrigen fesselt die Geschichte jener „lieblichen Pfeifchen . . . aus italienischem Rohr geschnitten" durch die eigentümlichsten kulturellen Momente. Es kam nämlich die Rücksichtnahme und Verzärtelung gegenüber diesen Lieblingen des Publikums nach dem Vorgang Leopolds I. von Österreich und Philipps V. von Spanien so sehr in Mode, daß man manche von ihnen adelte, und im Dresden des 17. Jahrhunderts hat sogar ein gewisser Sorlisi der gegnerischen Geistlichkeit zum Trotze geheiratet. Vielfach hinterließ das Kastratenwesen im Privatleben der Familien so unangenehme Spuren, daß nicht selten sich die Polizei ins Mittel legen mußte. Aus Erkenntnis der eingetretenen Sitten-

verschlechterung erhob dann endlich der päpstliche Stuhl gegen den Unfug der Entmannung sein Veto, während der junge Bonaparte bei der Unterwerfung Italiens sich noch drakonischer gebärdete, indem er jedes auf Kastration abzielende Unternehmen (das die Heereskraft verringerte) mit der Todesstrafe bedrohte. Gleichwohl stand beim späteren Kaiser Napoleon wiederum ein Kastrat in hohen Ehren, und man kann sagen, daß nicht behördliche Maßregeln, sondern neue Kunstgesetze und sich häufende Satiren (s. den Falsettisten im Ciarlator Maldicente des Francesco Albergati) einer überlebten Zeiterscheinung, welcher Wieland, Knigge, Scribe, Balzac literarische Nachrufe widmeten, mehr oder minder sanft das Grab aufschütteten. Heutigentags wird der Ästhet angesichts der klaren überragenden Kontur der älteren Opernmusik und ihrer unpathologischen, mächtig artistischen Wirkung die Unwiederbringlichkeit eines Stimmklangs bedauern, der (ähnlich wie das Ventilhorn im Verhältnis zum Naturhorn) die ausgewachsenen Frauen- und Männerstimmen an Geschmeidigkeit in den Schatten stellte, freilich auch der Geschlechtsfarbe entbehrte, worin sich dem sensiblen Gehörsinn selbst die Körperlichkeit eines Individuums und dessen Wesensbesonderheit widerspiegelt. Und es dürfte sich das von totalgeschichtlichen Einsichten gewandelte Urteil wieder lebhaft einem Heinse und Casanova zuwenden, die im flammenden Verlöschen des „welschen Paroxysmus" für die in Kassel, Trier, Rom, Lissabon triumphierende, von Rousseau, Leopold Mozart, Forkel, Lichtenberg, Schiller heftig bekämpfte Institution Worte entzückter Begeisterung hatten. Man muß sich ja auch vor Augen halten, daß die Elite der Kastraten nicht allein zu den verblüffendsten Stimmenträgern, sondern auch zu den grundgelehrten Musikkennern und Komponisten rechnete, zu welchen Fertigkeiten ein eigenes Konservatorium in Neapel vorbereitete. Gesangliche Zeugnisse über

Kastraten ließen sich viele sammeln, auch Anekdoten über verlorene Wetten, weil man des Glaubens war, daß man Frauen vor sich hätte. So wird in der Parallèle des Italiens et des Français ... vom Abbé Raguenet den ersteren vor allem deshalb ein Vorzug eingeräumt, weil sie Kastraten mit Nachtigallenorganen und einer frauengleichen Majestät besäßen, und man liest weiter, daß ein 1698 zu Rom als persische Prinzessin gekleideter Kastrat mit Turban und Reiherbusch den Anstand einer Königin verstrahlte: schwerlich mochte eine schönere Frau vorhanden sein als jene, die er in diesem Kleid zum Ausdruck brachte.

Die Verwendung von Kastraten auf dem Theater, die jene eigentümliche Atmosphäre schuf, welche (nach Romain Rolland) mit unsäglicher Anmut geschwängert auch um die verwirrenden Wesen eines Praxiteles und Leonardo lagert, diese von sozialen Naturen als Decadence empfundene sittliche Abschweifung und Sinnesübersteigerung ist im Triptychon der Barockszene das Mittelbild, wozu sich im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts die venezianische Opernhosenrolle als Seitenflügel gesellt. Unmittelbar war das Bühnendebüt der schon im 15. und 16. Jahrhundert gefeierten (bei Brantôme in Spielmannstracht figurierenden) Sängerin und Musikantin durch die Aufnahme von Frauen in die rezitierenden Schauspielerbanden bestimmt; daß aber gerade im venezianischen Gebiet die männliche Tracht der Sängerin sich zu einem so wichtigen Bestandteil der Librettotechnik entwickelte, dies hat seine besonderen Gründe. Wenn man nämlich die sprichwörtliche Ungebundenheit des damaligen Venedig mit seinem Maskentreiben, seinen behosten Buhlerinnen, seinen als Gondelschiffer wettkämpfenden Weibern ins Auge faßt, so erscheint der szenische Reflex verständlich, ganz abgesehen von einem für das gesamte Barockdenken gültigen Moment, das Bie notiert, wonach unter dem Bann antiker

Sybille Binder in „Der Diener zweier Herren"

Mythologie einer androgynen Gottheit Kontraalt oder Sopran verliehen werden mußte. Wie günstig diese italienische Neuerung von Frankreich empfangen war, ergibt sich aus dem Travestissement einer Sängerin zu Amsterdam, als 1688 daselbst eine französische Oper aufgeführt wurde. Ein paar Dezennien später ist die Opernhosenrolle auf den mitteleuropäischen Hoftheatern gang und gäbe, nebenher dominiert sie mit einer köstlichen kostümlichen Tendenz auf Nationalität (s. die einheitliche Linie von den Wiener Maschere des Burnacini bis zu den Figurinen der Pariser Bals Musard) in den gesungenen Fêtes vénitiennes und exotischen Szenarien, die allerorts, wo höfische Gesellschaft sich belustigte, als lohnendste Attraktion der Phantasie entsprossen. Die außerordentlich interessanten Besetzungsverzeichnisse in den Opern und Singspielen des frühen Rokoko weisen dementsprechend auffällig zahlreich Sängerinnen auf, wie aus einem in der musikalischen Akademie zu Brüssel 1715 gespielten Divertissement „La Méprise" zu ersehen, worin die Rollen von 2 Männern und 3 Frauen 5 Damen innehatten und nur in der Dienercharge ein Mann fungierte, während in dem von Mingotti 1739 zu Graz herausgebrachten Dramma per musica „Adelaide" die Partien von 4 männlichen und 2 weiblichen Personen 6 Cantatrices ausführten. Im Hinblick auf eine so ausschließliche Machtstellung der Frauenorgane (die überall in Erscheinung trat, wo es an Kastraten mangelte) ist es nützlich, sich auch auf die frühere Instrumentierung zu besinnen, die den vokalen Farbenakkord silbriger Soprane und dunkler Alte (den Mondglanz, den noch Nietzsche an den italienischen Opern spürt) wundervoll ergänzte. Konnte das helle metallene Klirren des Clavicembalo, der Sphärenklang der Lauten als Parallel einer silberfarbenen Frauenstimme gelten, so darf man das bedeutsame Übergewicht weicher Flöten, den verschleierten Ton des Chalumeau, das mondhafte

Ludwig Kainer: Erna Dentzer in der Pantomime „Der Zettelkleber"

„Argentin" der Viola d'amore als nachbarliche Tönung neben der Altstimme bezeichnen. Besonders das in verschiedenen Größen gebaute, säuselnde, delikate Gambeninstrument (nicht das männlichere Violoncell) stimmte in jeder Hinsicht mit dem vokalen Klangbild der älteren Oper überein.

Um diese Kunstperiode nicht auf eine starre Linie festzulegen, ist zu sagen, daß die italienische Mißachtung des Basses und geringere Bewertung des Tenors (noch in den Berliner Opern K. H. Grauns), die Überheblichkeit der Kastraten, ja selbst wunderlicher Rollentausch (wonach Cavalli unter die Sopranisten Eliogabalo, Alessandro, Cesare einen Tenoristen als Dame setzen konnte) zur Zeit der Einführung der Oper in Deutschland durch Gegenkräfte unterminiert wurde, so in Hamburg, dessen Bühne sich eine Weile unter Zuhilfenahme von Bürgern und jungen unbemittelten Mädchen der Stadt einem modernen Geschmack annäherte. Anderseits hat im badischen Durlach nicht so sehr nationale Abneigung gegen das Kastratenwesen als Geldknappheit ein Besetzungssystem hervorgerufen, dessen Klangergebnis die unbestimmte Farbigkeit eines Frauenchors bedeutete, in der Wirkung auf die menschlichen Vorstellungszentren aber entnervende Gefühle hinterlassen mußte, genau wie die durch kein Männerorgan gestützten Laute im rezitierenden Frauentheater. Nach Ludwig Schiedermairs Bericht belief sich 1714-16 die Zahl „fürstlicher Sängerinnen" an der genannten markgräflichen Residenz auf 7 > meist in Süddeutschland heimische Mädchen, die nicht nur den Chor und das Ballett, sondern auch die Ausführung sämtlicher männlichen und weiblichen Hauptrollen besorgten. Für die in den damaligen Textbüchern beliebten Ähnlichkeits- und Verwechslungsszenen gewährte eine solche Anordnung den ausnehmenden Vorteil einer tatsächlich möglichen Täuschung, denn in einer mittels Wachslicht, Öllämpchen oder kleiner Fackeln

Ralf Voltmer: Fidelio (Hamburger Stadttheater)

schlecht bewirkten Beleuchtung waren konstant Alt oder Sopran singende Personen schon gar nicht mehr zu unterscheiden.
Ungeachtet des Witzes, mit dem das von Einstein verdeutschte Teatro alla moda (ein Pamphlet des 1739 verstorbenen Benedetto Marcello) der Ragazza da Uomo wie auch dem rollensüchtigen Kastraten auf den Leib rückte, sind beide bis zu Glucks kompromißlerischem Schritt in der Pariser Orpheus-Bearbeitung bezw. der Wagnerschen Opernreform (nach dem Rienzi) in der Gunst des Publikums gestiegen, wofür einerseits die glänzenden Kastratennamen des 18. Jahrhunderts (ja sogar Nachzügler wie Crescentini und Velluti im 19. Jahrhundert) beredtes Zeugnis ablegen, anderseits die vielen Gesangsvirtuosinnen sprechen, die in Männerrollen dem Gedächtnis der Nachwelt überliefert sind, wie z. B. die Stella und Masi bei Mingotti, Helene Harlaß in München (Sextus im „Titus", Curiatus in „Gli Orazi e Curiazi"), die Goethesche Jagemann, die Malibran in Paris und London (Semiramis), Wilhelmine Schröder-Devrient (Fidelio, Romeo, in Berl. 1826: Karl im „Sargines"), die Viardot-Garcia (als Berlioz-Gluckscher Orpheus), Pauline Lucca und schließlich die im Gothaer Journal (21. St., 1783) erwähnten Deae minorum gentium oder die Stars des Münchner Rossini-Kultes. Ungezählt sind daneben die jungen, episodisch herausgeschobenen Sängerinnen in Knabenkleidern, die – seit Mitte des 18. Jahrhunderts etwa — als untergeordnete Organe der dramatischen Hierarchie eine immer typischere Charakterisierung erhielten. Entstanden aus den winzigen Bürschchen, die auf der architektonisch großartigen Barockszene dreist oder entsetzlich verlegen, das Schleppkleid der Königin in Händen, hinter pathetischen Evolutionen der Prima Donna und des Primo Uomo (des Kastraten) hin- und herwedelten oder sonstwie Bedienstete bildeten, haben so ein Cherubim (Hochzeit des Figaro), der Bauernjunge Peter (Grétrys Richard Lö-

wenherz), Benjamin (Méhuls Joseph), Puck und Droll (Webers Oberon), Gemmy (Rossinis Tell), Ascanio (Berlioz' Cellini), Pierotto (Donizettis Linda von Chamouny), aber auch ein Olivier (Boieldieus Johann von Paris), Oskar (Aubers Gustave III), Urbain (Meyerbeers Hugenotten), Mignon (Thomas' gleichnamige Oper) jene zu tausend Leistungen gedrillten Teufelchen als Ahnen, die längst vor Errichtung einer Opernbühne bei herumschweifenden Poeten oder stimmlos gewordenen Liedersängern auf dem Wagen saßen. In vielfacher Hinsicht gewährt dieser Umtausch der Singknaben gegen Theaterelevinnen oder jugendliche Sängerinnen Anregung, weil durch die Ausbreitung des weiblichen Elements die Opernform gemodelt wurde. So waren mit einem Male für die steigend beliebten Vokalensembles und nicht zum wenigsten für ein großzügig angelegtes Finale die nötigen Mittelstimmen gewonnen, die nicht nur zwischen dem gleichzeitig zu höchstem Ansehen gelangten Primo Tenore oder Bariton und der Prima Donna einen Ausgleich bereiteten, sondern auch, wie namentlich beim Botenpagen, gegebenenfalls mit brillanter Koloratur ausgestattet und im Wettbewerb mit der Oberstimme geführt werden konnten. Mit bewußter Einstellung auf das wahre Geschlecht des „Knaben" wurde dabei pagenhafte Liebesbrunst ausgebeutet, wie es die Verse:

Ach keine Kohle, kein Feuer
Kann brennen so heiß
Als eines Pagen Liebe . . .

sehr bezeichnend schildern. Man nehme einmal den der Simon-Mayr-Schule zugehörigen, von Ferdinand Hiller als halb mozartisch gepriesenen Comte Ory Rossinis zur Hand, um an der Partie des „noble page" Isolier den musikalischen Zauber dieser Liebessehnsucht zu studieren.

Wer konzertierende Vokalmusik des Barockzeitalters ins Bereich

seiner Obliegenheiten zieht, wird finden, daß staunenerregende, ja heutigentags kaum wiederzugebende Baß- und Altpartien von den Komponisten notiert waren; aus dem Vergleich mit den gesanglichen Forderungen um 1800 wird man aber gewahr, daß diese von einer ausgeprägt instrumentalen Denkart und von einzelnen Gesangsphänomenen veranlaßten Exzesse gewissermaßen nur die Vorläufer zu einer Kunstübung darstellten, welche nunmehr die Gattungen und Zwischentypen der menschlichen Stimme unter Wahrung des solistisch-virtuosen Moments übereinander schichtete und dabei äußerste Erweiterung der Tongrenzen (durch häufiges Verweilen in den Außenlagen des Organs) anstrebte. Eine besondere Aufmerksamkeit gebührt innerhalb dieses Stils dem Umstand, daß man unbeschadet eines solchen Hochspannens physischer Leistungen nicht mehr (wie noch angesichts der Kastraten) die musikalischen Qualitäten der Stimme allein bewertete, sondern alle Spielarten geschlechtlichen Reizes: die mehr schlanke zerbrechliche Körperlichkeit des Koloratursoprans, die gewohnte breithüftige Fülle des Kontraaltes, die feminine Männlichkeit hoher Tenöre, das bärtige Mannestum der Bässe, wie eine neue Entdeckung in sich einsog und sozusagen zu einer Demokratie differenziertester Empfindungen gelangte, die durch den Fortschritt in einer mehr realistischen Mimik und die Einführung einer individualisierenden Bühnengarderobe weiteren Nährstoff empfing. Daß gleichwohl im Gefüge dieses Aufbaues, der so sehr der Natur gemäß war und als endgültige Errungenschaft anerkannt werden mußte, wiederum die einschneidendsten Veränderungen stattfanden, kann nur als erneute Bestätigung einer Meinung angesehen werden, welche den Fortgang im Künstlerischen vom Unbehagen einer befriedigten Sinnlichkeit nicht scheidet. Fast als ob man sich besonnen hätte, daß im Wort Contr' Alto (der älteren Bezeichnung für unsere Alt-

Werner Krauß als „Charleys Tante" (Staatstheater Berlin)

stimme) ein Gegensatz gegen das hell Durchdringende und Lichte (Altus) nachklingt, hat man der dunkleren, mit schweren erschütternden Brustlauten gesättigten, im Idealfall orgelgleichen Stimmgattung in hervorragendem Maße die Fähigkeit zugeschrieben, das tiefere Organ des Mannes wirksamer zu vertreten, als dazu ein womöglich scharfer Tenor imstande ist. Auf Grund einer solchen Interpretation, die den Alt als Frauenbaß deutet und mit Zuhilfenahme des so wichtigen Moments der Illusion den ferneren Schritt zum Begriff der Stellvertretung vollzieht, können die Altpartien des ritterlich gerüsteten Tancred (in Rossinis gleichnamiger Oper), des Semiramis-Mörders Arsace (Rossini), Romeos (in Bellinis Montechi e Capuleti), Orsinis (in Donizettis Lucrezia Borgia) wenigstens nicht als widersinnig erscheinen, ganz abgesehen von jeglicher stilbedingten Wertschätzung, welche diese Stimmgattung in der neapolitanischen Oper, besonders bei Cimarosa und Mercadante genoß. Der im Charakter einer romantischen Zeit gelegene Zug zu weiblichem Heroinentum (zum guten Teil ein Ergebnis der damaligen „Mimoplastik") begünstigte solche darstellerisch wie gesanglich aus dem Üblichen herausfallende Rollen, die in Beethovens hochdramatischem Fidelio (— der auch bei Shakespeare vorkommende Name spiegelt etymologisch ein Dulden und Bitten, aber auch Beziehungen zu Femur Oberschenkel wider —) eine scheinbare Ergänzung, im Grunde aber eher eine Abweisung erfuhren. Denn der Sinn dieser Verkleidung wie die seelische Ausschwingung dieses Soprans ist ein Ressentiment gegen die Machenschaft eines Feindes, der Sittsamkeit und Schamgefühl zu solcher Selbstverleugnung zwang. Daß die Beethovensche Oper, in der seit der Milder-Hauptmann und der Schröder-Devrient die berühmtesten Sängerinnen und Debütantinnen die verschiedenartigsten Auffassungen vor das Publikum gebracht haben, die Anregung zu solcher Erhabenheit aus

Damen-Jazzband-Kapelle

dem französischen Singspielton bezog, ist häufig dargelegt worden, und so dürfte eher ein Hinweis auf eine Publikation von Sachs vonnöten sein, wonach ein textliches Parallel zum Fidelio bereits 1791 (im Libretto „Fede ne' Tradimenti") sich vorfindet. Auch hier, im spanischen Milieu, hat man für eine Frau eine Verkleidung (als Maure) in Anspruch genommen, und es ist das Amazonentum sogar so weit unterstrichen, daß die liebende Prinzessin den durch Fesseln behinderten Mann kurzentschlossen auf den Schultern aus dem Kerker schleppt.

Ein Moment muß endlich noch berührt werden, die von der Vestvali und anderen Primadonnen bezeugte Tatsache, daß das doch verhältnismäßig eng umzirkte Repertoire an führenden Altpartien, sodann ein zuweilen abnormer Stimmumfang den Wunsch nach Hosenrollen, ja selbst nach der Wiedergabe von regelrechten Tenorpartien rege machte. Eine derartige Sensation erlebte Berlin im Jahre 1816, als die Milder-Hauptmann „in vertauschtem, stärkerem Geschlechte" der Elemente Mächte durcheilte, d. h. den Tamino aus der Zauberflöte sang, was mit Berichten über die Friederike Ellmenreich (die Großmutter der bekannten Tragödin) und die Karoline Botgorschek zusammengestellt werden könnte, die sich an den Belmonte (Entführung aus dem Serail), Tamino, Loredano (Paërs Camilla), bezw. an die Titelfigur des Rossinischen Othello wagten. Merkwürdigerweise enthalten auch Goethes Marginalien zu seiner Theaterleitung die Notiz, daß am 31. 1[illegible]. 1812 „sehr brav, und sonderbar genug, als Frau" eine Wienerin den mozartischen Titus interpretiert habe. Alle diese Versuche scheinen aber in den Winkel gedrückt zu sein durch die von Burney und Fürstenau vermittelten Nachrichten über die rabiate Männerspielerin Tesi (geb. 17[illegible] zu Florenz), die in Dresden „mehrenteils solche Arien sang, als man für Bassisten zu setzen pfleget". Das Verdikt gegen einen solchen

Nina Hard mit Partner

von Moritz Hauptmann stilkritisch beleuchteten Rollentausch der Geschlechter mit den souveränen Mitteln einer künstlerisch unantastbaren Macht in alle Welt verkündet zu haben, ist ein Verdienst der deutschen Musik, namentlich des Bayreuther Gedankens, im Rahmen der deutschen Operngeschichte zunächst eine Tat Webers, Marschners und Schumanns, im Rahmen der französischen Operngeschichte eine Leistung Bizets, insofern durch deren ingeniöse Schriften und Kompositionen die Begriffe der künstlerischen Wahrhaftigkeit und echten Tragik zu unwandelbaren Leitsätzen erhoben wurden. Daß mit dieser Ablehnung des Gesangsvirtuosentums zahlreiche musikalische Meisterwerke, der illusionistische Charakter der Oper (s. die Schebest über Rossini) und vor allem die artistisch gar nicht hoch genug anzuschlagenden Voraussetzungen zur Erzielung von Riesenstimmen schlechterdings aufgeopfert sind, dies ist leider die Kehrseite des modernen Aufstrebens zum Ethos und zur poetischen Aufrichtigkeit, eine bitterliche Erkenntnis und Enttäuschung für alle diejenigen, die den Kunstwerken nicht bloß ein erlösungsbedürftiges Herz, sondern auch sinnliche Rezeptivität und launenhafte Nerven entgegentragen.

Schlußbemerkung

Gestalt und Umbildung des modernen Weibes

HIER SOLLEN EINIGE WESENTLICHE ÄUSSERUNGEN DER GEGENwart zusammengestellt erscheinen, insofern sie dazu beitragen, die unzweifelhaft gegebene Wandlung des modernen Weibes in einen neuen weltgeschichtlichen Typus zur Anschauung zu bringen.
Bleibt man den wachsenden Emanzipationserfolgen der Frau gegenüber nicht phlegmatisch und unempfindlich, so ist der außerordentlich nahe Gedanke nicht mehr abzuweisen, daß die eines

Agnes Straub als George Sand in „Venezianische Nacht"
(Kammerspiele Berlin)

Tages wirklich erreichte Gleichberechtigung innerhalb der Geschlechter im vollen Umfang auch die Erledigung und Abschüttelung des Vaterrechtes nach sich zieht, die Vernichtung einer ebensowohl die griechische Tragödie und den Koran wie die jüdisch-christlichen Gesetzestafeln beherrschenden Einrichtung, die nach vorausgegangenen Stadien der Gemeinschaftsehe (Hetärismus) und des Mutterrechts (Gynäkokratie) die Ehegefährtin samt allen weiblichen Anverwandten zu einer offenkundigen Hörigkeit demütigte, was beispielsweise noch besonders im Familiennamen zum Ausdruck kommt, den Frau und Kinder nach dem Vater führen. Gerade diese Ablösung des Weibes aus einer nominell durch Namenspreisgabe angedeuteten Unterordnung (— ein vom kommunistischen Rußland bereits vollzogener Schritt —) stellt aber für jeden logisch Denkenden einen Akt der Gerechtigkeit dar, den man ganz und gar zu würdigen imstande ist, wenn man auf den kulturell so wichtigen Allgemeinbegriff des Menschseins, auf das sozusagen Göttliche und Unantastbare in jeglichem Individuum sich besinnt. Wertvoll sind in diesem Bezug die Hinweise Simmels bzw. Schelers, da die beiden unter Annahme der männlichen Form des Urwortes „Mensch" die Zuerteilung männlicher Werte an die Frau behaupten, insoweit von allen jenen Kulturwerten die Rede ist, die sich aus dem Oberbegriff des reinen Menschentums ableiten. Demnach würde das Weib, das unter Berufung auf so unerläßliche Dinge wie Menschlichkeit, Vernunft, Persönlichkeit die an einen Kaufvertrag erinnernde Eheurkunde zerreißt und den Pakt auf seelische Art ohne Namensverzicht besiegelt, zwar den Beistand einer über Konfession und Landessatzung befindlichen Ethik hinter sich haben, aber es müßte sich zugleich eingestehen, daß es die moralische Kraft für eine so kühne Verselbständigung und Unabhängigkeit vom „Herrn der Schöpfung", vom Mann (manu-:

Mensch) entleiht. Ja es hält Scheler nicht einmal mit der blendenden Mutmaßung zurück, daß der Anlauf des kultur- und persönlichkeitshungrigen modernen Weibes gegen den egoistischen Besitzwillen des bisher allein denkenden und daher herrschenden Geschlechtes nur deshalb mit einem so unweiblichen Gebaren und unter Vorausschickung von auffällig virilen Genossinnen in den Kampf erfolge, damit der Fortschritt sich um so eher realisiere und die einstweilige schwächliche Position des Weibtums sich ebenbürtig kräftige und stärke. Dementsprechend wäre die heutigentags vielfach erschreckend empfundene Vermännlichung der Frau, selbst der überall gerügte äußere Unfug einer extremistischen Frauenbewegung als eine Art Mimikry, als klug gewählte Schutzfarbe anzusehen, deren man sich bedient, um dem Gegner die eigenen Unvollkommenheiten zu verschleiern, im weiteren als taktische Überlegung, insofern gewissermaßen erst ein Umweg (über die Etappe des virilen Typus) zum Ziele führt. Dieser Richtpunkt ist, wie ihn Scheler in seinem gewichtigen Ansatz zu einer Metaphysik der Frauenbewegung erspäht, nichts anderes als ein friedvolles Nebeneinander der Geschlechter, in dem die „Ichs" von Mann und Weib nach Norm ihrer geistig-leiblichen Funktion die richtigen Betätigungsfelder empfangen. Vielleicht, so kann man hinzufügen, leuchtet sogar ein Weltbild am Horizont, in dem auf Grund einer die Leistungen objektiv messenden Geschlechterpsychologie die Ausfüllung von Berufen ein höchst neuartiges Gepräge gewinnt, so daß mit einem Male Frauen sich auf bisher von Männern betriebene Ämter und Männer sich auf manche Frauenarbeiten spezialisieren. Das Festhalten an einer traditionellen, vom Handwerk beeinflußten „Männerehre" (ein noch lange nicht genug als Hemmungsmoment gewürdigter Atavismus) und das besondere Wesen der weiblichen Schamhaftigkeit, Vorurteile also, die sich so heftig

in der Geschichte auswirkten, spielen neben der für doppelte Berufsbelastung an sich ungeeigneten Frauenkonstitution in dieser Phase der Neuorientierung die entscheidende Rolle.

Von allgemeiner Bedeutsamkeit ist dann auch die Frage, ob mit der Zerbröckelung einer absondernden Vormachtstellung auf Seite des Mannes ein Schwinden der seelischen Energie und Muskelkraft, die Hinneigung zum Feminismus verbunden ist. Um die Konsequenzen eines solchen Kräftezuschusses beim einen Teil und die Verminderung der körperlichen Fähigkeiten beim anderen Teil der Menschheit klar auszudrücken, bedarf es nur eines Rückblickes auf die bisherige europäische Zivilisation, innerhalb welcher die Weiblichkeit zum euphemistischen Titel, zur beschönigenden Bezeichnung für völlige Hilflosigkeit herabsank. Wie hier das Gesamt der Frauen durch förmlichen Richterspruch in die duldende und anlehnungsbedürftige Haltung des „zarten Geschlechtes" hineingenötigt war, so muß bei der nunmehrigen Verschiebung der Gewichte zum mindesten eine Umformung der Mannhaftigkeit erwartet werden, möglicherweise im Sinne einer Umbildung zur Aktivität, die sich ausschließlich auf das Sittliche bezieht. In Anbetracht einer solchen Erhebung von eigentlich männlichen Wesenszügen in eine allgemein-ethische, beide Geschlechter überschattende Region könnte es dann auch als durchaus berechtigt anmuten, daß man vom mannhaften Charakter eines Weibes spricht, dessen formale, geschlechtsteleologisch eindeutigen Qualitäten mit tausend Reizen echtestes Weibtum verraten. Woraus sich für den aufmerksamen Beobachter die Feststellung ergibt, daß der in Frage stehende Wandel der Geschlechter nicht so sehr im Komplex körperlicher Bedingtheiten als vielmehr in gedanklicher Vorstellung, in der Ebene kultureller Grundanschauungen verläuft. Überhaupt kann nicht genug die unsinnige Meinung zurückgewiesen werden,

Max Pechstein: Tänzerin

als ob eine Anpassung des Weibes an den Mann nötigerweise die Entfesselung unweiblicher, männerfeindlicher Instinkte, etwa die Inthronisierung des geschlechtlich konträrgefühligen, lesbischen Typus in sich berge. Das Gegenteil, eine Reinigung von allen durch die Tyrannis der Männer erheblich verschärften Gewalten dürfte, soweit der dumpfe Trieb der Natur eine Bändigung zuläßt, in dieser Hinsicht die Folge sein, vor allem schon weil das von der Männin begehrte Ergänzungsobjekt, das „intelligenzfremde" unselbständige, pure Weib, unter den kommenden Verhältnissen sich auf ein soziologisch leicht zu errechnendes Minimum reduziert.
Mit dem Stoffgebiet des vorliegenden Buches, das im besonderen die Wechselbeziehungen zwischen der gesellschaftlichen Betätigung der Frau und ihrer körperhaften Ausdrucksform zum Gegenstand nimmt, muß sich das radikal virile Übergangsstadium der Frauenemanzipation insofern außerordentlich nahe berühren, als man schon eine Anzahl mutiger Verläuferinnen in exponierten Stellungen sieht, die wenigstens zur Zeit noch der Idee des Frauenrockes (dem Symbol des Dauerzustandes der Mutterschaft) und dem damit verknüpften (künstlich aufgezüchteten) Schamgefühl durchaus widerstreiten. Wenn sich jüngst im doktrinären Rußland oder in den verhältnismäßig bevölkerungsarmen nordamerikanischen Weststaaten weibliche Intelligenzen zu führenden politischen Charakteren, sei es als Botschafter oder Gouverneur, emporgeschwungen haben, so kann von einer solchen am grünen Tisch sich abspielenden Beschäftigung nicht gesagt werden, daß sie sich mit dem Frauenkleid nicht vertrage; anders aber gestaltet sich unser Eindruck, sobald das Weib als Regimentskommandeur (im bolschewistischen Rußland) beziehungsweise als Schiffsoffizier (bei amerikanischen Schiffahrtsgesellschaften) oder als Reporter (für das radikale Pariser Frauenorgan „La Fronde" seit 1898), in vorwiegend kriegerischen

Rudolf Schlichter: Zirkuskinder

und mit Leibesbedrohung verknüpften Positionen den Wettbewerb mit dem Mann beginnt. Mögen auch die Femmes militaires der in- und ausländischen Kriegsgeschichte, die 15 Gotenweiber im Triumphzug des römischen Kaisers Aurelian, die auf den Schlachtfeldern gefundenen hunnischen Kriegerinnen, die tollen Männinnen im Stab des Zarinnengünstlings Potemkin, die weiblichen Soldaten in der napoleonischen Epoche, sowie heldenmütige Burenmädchen unbedingt die nicht zu unterschätzende Furchtlosigkeit und Ausdauer der Frau außer Zweifel stellen, so bieten doch auch wieder die in solchem Handwerk durch Abgeschiedenheit von Zivilisation und Polizeigewalt zutage tretenden Bedrohnisse einer leiblichen Anrempelung genug des Bedenklichen, das die Frau von der wahllosen Ausdehnung ihrer Interessen über sämtliche Berufsarten abbringen sollte. Es müßte denn sein, daß sich – ein markantes Ziel der Frauenbewegung – die vorläufig noch von männischen Leidenschaften beseelten Waffenorgane zu Land und zu Wasser in späteren Zeiten in ordnungschaffende, durch Verträge geschützte Einrichtungen verwandelten, womit im Hinblick auf die zwischen den Geschlechtern lagernden Spannungen (sowohl angesichts einer roh entfachten Geschlechtsgier wie des möglichen Widerstandes infolge verletzten männlichen Stolzes) eine gewisse Linderung der Gefahr zu erwarten wäre. Ausschlaggebend für diesen scharfen ehrgeizigen Zudrang der Frau zu den gewagtesten Tätigkeiten des Mannes ist übrigens nicht einmal so sehr die heutigentags kaum mehr widerlegte Einsicht in die durchschnittlich ebenbürtige geistige Veranlagung des Weibes als vielmehr eine durch die weitestgehende sportliche Ertüchtigung veranlaßte Umänderung des körperlichen Betragens, so daß früher als öffentliches Ärgernis aufgefaßte Posituren, ja man könnte sagen, eine lakedämonische Freiheitlichkeit in der Gliederbewegung höchstens als Ausdruck einer

Die Tänzerin Ruth Schwarzkopf

gesunden und edlen Natürlichkeit erscheinen. Auffällig ist diese Überwindung eines unter kirchlichem Zuspruch empfindlich gesteigerten Schaudergefühls vor männlichen Blicken beim Rennsport auf dem Turf, woselbst sich der Bereiterin in bunter Seidenbluse vermöge des meist leichteren Gewichtes die aussichtsreichste Zukunft eröffnet, nicht minder auch in einigen ausländischen Lyzeen mit restlos durchgeführtem paritätischen Erziehungsplan, der aller Vermutung nach die in der Pubertät besonders gereizten Triebe keineswegs befördert, sondern zügelt. Sieht man daher solche in den vielfältigsten Erscheinungen dokumentierte und von illustrierenden Pressen reflektorisch aufgefangene Vermännlichungstypen mit dem Auge des Historikers an und hält ihnen etwa folgende gutgemeinte Straßburger Zuchtverordnung: „Es sol ouch keine frowe keinen kürtzer mantel noch knabenmantel tragen..", eine Verfügung des 14. Jahrhunderts entgegen, so bleibt auch hier die bestürzende Kurzlebigkeit moralischer Bewertungen das geistige Resultat, auf Grund dessen gar nicht zu ermessen ist, wie erst in wieder 60 Jahren die Hüter der Gesittung über die Differenz der Geschlechter denken.

Etwa zur Zeit des Feministenkongresses zu Paris, um 190 , behauptete ein deutscher Theaterforscher angesichts der breitverströmenden Wirkungen des naturalistischen Dramas im Schauspiel und des Verismus in der Oper, daß die Bühnenhosenrolle so ziemlich verschwunden wäre, und verspürte nichts von der Auferstehung und Wiederkehr mimischen Geistes, mit dem die einer bunten Theatralik gemäßen Verkleidungsszenen zu erneuter Bedeutung gelangen konnten. Der in Frage kommende Dramatiker der Hosenrolle ist kein anderer als Wedekind, in dessen Gesamtwerk sie sich calderonisch-kühn als unerläßliches Erfordernis der Dirne erkannt und stets mit tragischer Sinngebung behandelt an allen Orten findet.

Anita Berber

Im Rahmen dieser Dramenserie gewinnt die von den Theatern kaum nur tastend gewagte körperliche Schaustellung (Bob, ein Groom, „in rotem Jackett, prallen Lederhosen und blinkenden Stulpstiefeln, 15 Jahre alt", Lulu von Rechts wegen in ebendenselben, betont „weißen" Lederhosen: Pandora) Wert und Wichtigkeit einer phallischen Verkündung, und es sind die von uns als Anomalien einer höchst individuellen Veranlagung beurteilten lesbischen Szenen (Franziska: Weinstubenmilieu und die von Krafft-Ebing mit reellen Belegen ergänzte Vermählung zwischen Frauen; die Geschwitz „in pelzbesetzter Husarentaille, hohem Stehkragen, riesigen Manschettenknöpfen" samt dem frauenrechtlerischen Todesepilog) ein echtes mimodramisches Gegenstück, aus dessen Farbenauftrag freilich noch die Bestandteile einer realistischen Gegenwartszerfaserung glühen. Wie formelhaft Wedekind sich auf den Dialog der Stegreifkomödie stützt, ergibt sich aus den Worten des Königs Nicolo: „Es wird in Zukunft wohl klüger sein, wenn du statt in Frauentracht in Mannskleidern gehst", womit der Knabenanzug der in ihrer Unschuld bedrohten Prinzessin Alma motiviert und vorbereitet wird, und es ist gegenüber Bubenrollen bei ihm nicht ohne Belang, daß er ihre Personalität mehrmals mit der Bestimmung „von einem Mädchen gespielt" versieht. Man pflegt im heutigen Bühnengebrauch aus Gründen einer stärkeren und ungebrocheneren Wirklichkeitsspiegelung die Rolle des Hugenberg in Pandora (gegensätzlich zum Erdgeist) nicht mit einem Mädchen zu besetzen, eine Handhabung, die sich bei der Wiedergabe von Frühlingserwachen, dieser von allen sonstigen Gymnasiastenstücken durch eine Welt geschiedenen Kindertragödie, ganz von selbst versteht. Daß die übrigen älteren oder neuzeitlichen Verkleidungsstücke, angefangen von Benedix' Dr. Wespe (mit der emanzipierten Elisabeth) und Halms Wildfeuer (mit der Fragestellung „Er

Maria Orska als Lulu in Wedekinds „Erdgeist“

oder Sie") bis zu Schönthans Renaissance, Otto Ernsts Flachsmann als Erzieher, Hauptmanns Schluck und Jau, Schönherrs Glaube und Heimat, Heinrich Manns Tyrann, Wildenbruchs König Laurin, Shaws Schlachtenlenker, Leo Lenz' Heimlicher Brautfahrt samt Fuldas Märchenschwänken neben der Wedekindschen Manie wie milde Schablone wirken, soll nur beiläufig gesagt sein, hingegen verdient das modernste expressionistische Drama wieder Beachtung, weil es — obschon weit hinter der bildenden Kunst zurückstehend — in bezug auf eine symbolische Modellierung der Geschlechtsmetamorphose die Erfüllung wenigstens verheißt. Dies gilt in gewissem Grade von Georg Kaisers dramatischem Versuch, die von Mérimée „maigre comme un clou" und sonor sprechend empfundene George Sand mit dem Bild der ichsüchtigen, rational verwurzelten heutigen Künstlerin in Einklang zu bringen, ein durch den Titel „Flucht nach Venedig" genügend charakterisiertes Schauspiel, in dem man abgesehen von lesbischen Dialogen folgende nachdenkliche Stelle liest: „Schlage jedes Buch von ihr (der Sand) auf, ich nenne dir mit Namen das Urbild seines Helden, der Opfer wurde. Ein Vampyr saugt an unsern Adern, wir geben den Herzschlag her — und bleiben ausgeblutete Schemen!" „Gehorcht sie nicht so nur dem großen künstlerischen Gesetz?" „Furchtbar, wenn es sich in einer Frau niederläßt. Dann vermählen sich Ja und Nein einsilbig. Das Chaos oder das Ideal ist geschaffen. Platos Eros wandelt. Der geteilte Mensch — Hälfte Mann und Hälfte Weib — hat sich vereinigt. Die Sehnsucht der Geschlechter gestillt — Frost erfriert die Gewässer! — Dies vollkommene Wesen ist die Sand. Verführerisch schön wie nie eine Frau — Mann in ihrem schöpferischen Geist. Tödlich für uns Halbheiten, die wir noch begehren — und vom Mann in ihr wie Gimpel erdrosselt werden!" Wie im ersten Teil unseres Buches

Erna Morena in dem Filmspiel „Lilly spielt Willy“

nachgewiesen wurde, hat derselbe Georg Kaiser im „Frauenopfer“ auch den Kleidertausch nach einer antiken Vorlage behandelt, und zwar kommen wir darauf zurück, weil ihn der Dichter mit einer neuen Wendung erzählt: „Sie trieb mich in den letzten Winkel (des Kerkers)--und mit wehenden Händen--wortlos--strich sie ihre Kleider herunter. Ich verstand und verstand nicht. Ich verwehrte es-sie befahl.-Sie stand nackt--und Soldaten gingen vorüber. Sie konnten kommen-und weil sie nackt war und vor ihren Kleidern sich sträubte--verhüllte ich sie in meinen Anzug--nur weil sie nackt war!!--Mich stieß sie in ihre Röcke--und als die Wache sich meldete, schob ich mich vorbei...“. Gemessen an derartigen tragischen, durch die neue körperliche Prägung der Schauspielerin unerwartet realistisch schimmernden Rollen bietet sich im Schauspiel für die humoristisch vermännlichte Frau nur mehr ein Unterschlupf in der Groteske. Die Moskauer Kammerspiele haben mit Shaws Heiliger Johanna die Möglichkeiten eines solchen Stils geprüft, und es wäre zu wünschen, daß die allzuwenig selbstherrlichen deutschen Regisseure diesen Anregungen folgten.

In der Oper, deren innige Beziehung zur zeitentsprechenden Kulturbeschaffenheit sich mehr durch das Ethos der Musik als durch die textliche Unterlage gestaltet, ist der von Hugo v. Hofmannsthal für Strauß geschriebene Rosenkavalier (das Libretto, worin ein Weib ein Weib „spielt“) funkelndes Juwel unter allen ähnlichen neueren Strebungen, aber im Grunde doch bloß schöner Abschein von Erfindungen, wie sie die lateinischen, englischen Bühnen früherer Zeit zu Dutzenden ins zierliche Gefüge tändelnder und leichtsinniger Stücke wanden. Eines dieser szenischen Motive, dessen Reiz darin besteht, daß der alle Grazie des weiblichen Geschlechts zur Schau tragende Chevalier den großsprecherischen Ochs (den alten Capitano) mit dem Degen züchtigt, stimmt

mit einer lustigen Episode eines Höhle von Salamanca betitelten Schwankes überein, unter dessen Bearbeitern sich sogar Hans Sachs und Cervantes befinden. Im Kreis von Hofmannsthals rückschauend-stimmungshaften Dichtungen—durch die der griechische Eros wandelt—wird symbolisches Zusammenfließen der Geschlechter oder plötzliche Metamorphose des öftern wenn nicht Herz, so doch mitschwingender Nerv der Begebenheiten, wie im Tod des Tizian („Irgend etwas an Lisa erinnert ans Knabenhafte, wie irgend etwas an Gianino ans Mädchenhafte erinnert") oder in Kaiser und Hexe („Er wirft den Dolch nach der Taube. Die Hexe, angezogen wie ein Jägerbursch, taumelt hervor."), und man sieht dann dieses dunkle Tun des Dichters zum erkennenden Prinzip geformt in dem Brief an Strauß (über die Ariadne), wo es heißt: „Verwandlung ist Leben des Lebens, ist das eigentliche Mysterium der schöpfenden Natur, Beharren ist Erstarrung und Tod." Dennoch liegt die Wiederbringung des jugendlichen Dionys (im Rosenkavalier) so wenig wie die mystische Einswerdung von Soprantimbre und jünglingshafter Körperform eines Heiligen (im Martyre de Saint-Sébastian von d'Annunzio-Debussy) an der Berührungsschwelle mit einer die Kunst beeinflussenden Zeitbewegung, es hätte vielmehr dann von einer Bindung zwischen heutiger Frauenemanzipation und idealer Kunstäußerung die Rede sein können, wäre beispielsweise die seelische Ausdeutung des mit einem Male wieder zum Licht gebrachten Händelschen Giulio Cesare (in der Fassung von 1724 eine Altpartie) durch eine Sängerin und nicht durch einen Mann erfolgt. Denn die in ihrer stimmphysiologischen Artung etwa eine Quarte unter den gewöhnlichen Alt hinabsteigende wahre Kontraaltstimme—„Contralto, bizarre mélange, Hermaphrodite de la voix!" schwärmt Théophile Gautier in Émaux et Camées—dieses ungeheuer plastische, von farbenquellender Tiefe bis zur rei-

nen Sopranhöhe hinaufzuspannende Menscheninstrument ist einzig und allein der echte Gegenwert zu jenem gewaltigen Freiheitszuge, welcher das moderne Weib aus seinen eigenen Grenzen drängt.
In viel stärkerem Maße als es die stilisierenden und um den Tempel ethischer Grundgesetze gelagerten reinen Künste vermögen, ja bis zur Folgeerscheinung einer gewissen Überschärfung und Verzerrung sind die heutigentags unter dem Sammelnamen „Kleinkunst" zusammengefaßten Formen des Tanzes und der Pantomimik durch die Wirklichkeit bedingt, woraus es sich erklärt, daß gerade auf diesem Gebiete die intellektuelle Emanzipation der Frau eine so beredte Darstellung erhielt. Es kann unsererseits nicht nachgeprüft werden, ob es schon aufgefallen ist, daß die Entwicklung zum modernen individuellen Kunsttanz, die Loslösung von der maschinellen Akrobatik der älteren Schule (wo das Weib noch Puppe des Mannes war) ziemlich gleichzeitig mit dem Feminismus des 2[illegible]. Jahrhunderts einsetzte, doch hat man sich sicherlich oft genug die Frage vorgelegt, warum die überaus häufigen Kopien männlichen Gebarens — weniger die dekorativen Hosenkostüme einer Klothilde v. Derp vor Jahren als die bis zur Inkarnation eines Objekts vorstoßenden, karikaturistisch zugespitzten Interpretationen einer Valeska Gert — so eminent dramatisch jeglichen Miterlebenden erregten. Mit allen diesen Nachzeichnungen männlicher Merkmale konzentriert sich die Tänzerin auf ein offenes Problem der Zeit, wobei allerdings vom räumlichen Wesen der Tanzbühne aus lediglich die steile männliche Linie (die mathematische Formel für Straußens Josefslegende) das ausschlaggebende Moment vorstellt, welches die Nur-Tänzerin interessiert. Im entgegengesetzten Sinn wirkt die von der nächtlichen Romantik Pariser und Londoner Vorstadtviertel umwobene Männerimitatorin ausschließlich als Pantomimin (Ὑποκρίτρια), und es ist durchaus die minutiöse Erfassung

der Sinnfälligkeiten eines Objekts, sozusagen die stoffliche Ausbeutung, das Ziel, welches die in ihrer Exzentrik nichtsdestoweniger an letzte Dinge streifende geniale Schauspielerin erfüllt. Das Bestechende an solchen, bis zur Hurenemanzipation im altmexikanischen Drama und bis zu den Verrücktheiten im maskenlosen antiken Mimus heranreichenden parodistischen Leistungen beruht hauptsächlich darin, daß die Solospielerin vorwiegend unschöne Charaktere, den dummen Rekruten, schmerbäuchigen Hausmeister, den Polizeimann oder läppischen Stutzer, die allerschwierigsten Rollen also und ausgeprägte Chargen als Substrat für ihre Kunst wählt, während umgekehrt der Frauenimitator heutiger Spezialitätentheater mit einer erstaunlichen Überwindung des verräterischen männlichen Nackens und des durch die Konstitution des Beckens veranlaßten Männerschrittes sich um die Wiedergabe gefälliger Weiblichkeit müht.

Seiner Herkunft nach mit dem uralten Schattentheater und den um 1800 massenhaft angefertigten Panoramen verwandt, verschieden aber von ihnen durch die Beseelung aller optischen Zuständlichkeiten mit den Ausdruckswerten einer ergreifenden menschlichen Pantomimik, hat sich der Film den Ruf eines unnachahmlichen Schilderers realer Gegebenheiten erworben, unter welchen natürlicherweise aus Gründen gesteigerter Wirkungskraft modische Objekte den in enger Gemeinschaft arbeitenden Manuskriptdichter und Operateur am meisten beschäftigen. Von Voltaire ist bekannt, daß er für den letzten Akt seines Tancrède das Schafott zurückwies, weil es ihm nicht einleuchten wollte, daß das Handwerk eines Tischlers etwas mit der Kunst zu tun habe, anders aber empfindet der wortlos unter die stumme Macht der Dinge und Gegenstände sich beugende Verfasser eines Films, dem gerade die von der Sprache kaum zu treffende Oberflächenerscheinung die ganze Welt bedeutet. Infolgedessen ist es auch allen

jenen treuen Abbildern einer nach männlicher Ungebundenheit ringenden Frauenbewegung, die der Film tagtäglich auf die Kurbelstreifen heftet, keineswegs beschieden, den innersten Sinn einer solchen Nachahmung zum Ausdruck zu bringen, sondern es sind eben die ohne jede Analyse, doch mit dem vollen Apparat ihrer Abzeichen dem Zuschauer überlieferten Typen der Amazone, des Cowgirl, der Suffragette, des Blaustrumpf usw. das einzige künstlerische Mittel, womit man die Sichtbarmachung eines so verwickelten Problems bestreitet. Ja es liegt sogar im Wesen des Films begründet, daß das Nebensächliche (da es in gleicher Bildgröße wie das Hauptsächliche und Entscheidende zum Vorschein kommt) schon um seiner selbst willen interessiert. Nicht das Geschick des von Asta Nielsen dargestellten Prinzen Hamlet, nicht seine Melancholie oder Schroffheit gegenüber Ophelia ist es allein, was die teilnehmenden Gemüter belastet, sondern auch die im Bewegungsverlauf eigens (eventuell durch Großaufnahme) betonte Episode des Sitzens mit übergeschlagenen Beinen, das für eine Dame gefährliche Moment des Sich-aus-dem-Sattel-Schwingens, die Ausfallposition beim Fechten u. dgl. m. gestalten sich zu ebenbürtigen Geschehnissen, so daß die Blickrichtung auf die Totalität, die Rückstrahlung des geistigen Gehalts Not leidet oder verlustig geht. Im Hinblick auf diese beispiellose Gewalt an sich nichtiger Zuständlichkeiten im Film — womit keine Diskreditierung ausgesprochen werden soll, da eine aller geistigen Synthese bare Kunst sich lediglich körperhaft ausdrücken kann — ist es einem Selbstschutz der Gesellschaft gleichzuachten, wenn sie hier die anderwärts unumgänglich nötige Freiheit mittels der Zensur beschneidet. Dies ist um so mehr am Platze, da die künstlerische Kundgebung nicht in lebendigem Material (menschlichem Leib, Marmor, Sprache, Farbe) sich vollzieht, sondern in dem Klischee eines solchen, wobei das Rotieren einer Maschine über die Anwe-

Hilde Schewior

senheit eines totenhaften Stillstandes (Photographie) hinwegtäuscht. Im Anschluß an die Beurteilung dieses unpragmatischsten Geschichtschreibers der Welt möchten wir noch einer allbekannten Gegenwartserscheinung gedenken, die ja auch im Film oder vielmehr bei den auf mondäne Ausdrucksform eingestellten Filmschauspielerinnen keine unwichtige Rolle spielt. Es darf die Damen nicht beleidigen: der Bubikopf in allen Nuancen, angefangen vom Pagenhaar und Titus bis zur stilechten Frisur der Gamine oder des Tom-boy (der Range) mit ausrasiertem Genick, zeigt, wie auch hier wieder die Mode eine Erinnerung recht zweifelhafter Herkunft im Rahmen der unantastbaren Zivilisation zur entzückenden Novität erhob. Es ist ja das Bezaubernde der Mode, daß sie barbareske Dinge, Furchtbarkeiten einer grauen Ferne der spielerischen Nachwelt artig serviert und unbeschwert den Menschen zum Schmuck anbietet, was einstmals mit grausamem Zwang auf dem Leben wuchtete. Kein Zweifel kann darüber bestehen, daß man auf die Bedeutung der Haarschur und auf die historische Zusammengehörigkeit des Haarabschneidens und Entmannens, auf die Aufopferung der Fruchtbarkeit im Sinne der Kasteiung und Selbstverleugnung hinzuweisen hat, wenn die Preisgabe eines so ausgesprochen weiblichen Kennzeichens, der Verzicht auf wallende Strähne und tiefreichende Flechten auf dem Plan erscheint. Das Bild des geschorenen türkischen Mönches oder altägyptischen Isis-Priesters, die Trauermaske des Antigone- und Elektra-Darstellers im antiken Drama (bekanntlich männerlose Geschöpfe!), der kahle Schädel des Bobo, des Grazioso der spanischen Komödie (bezeichnenderweise oft genug ein Eunuch oder Barbier!) wird im Gedächtnis wachgerufen, dessen Name zudem seltsam verwandt mit Bob, Bube (und: buben) klingt. Demnach besagt der Bubikopf, daß eine Frau nicht weiter willens ist, dem Manne in sklavischer Schwangerschaft untertan zu sein, und

Aus Shaw „Heilige Johanna" · Inszenierung von Tairoff

man ist berechtigt, diese Frisur für eine gelindere Ausdrucksform der Emanzipation zu halten, als sie durch den operativen Eingriff in die Fruchtorgane sich darstellt, den Zola in seinen berüchtigten Zeilen über die französischen Frauen verkündete. Allzu folgerichtig ist dieses französisch-amerikanische Modediktat aus dem absoluten Willen der Vierge forte entstanden, nicht länger Bête de luxe noch Bête de proie zu sein; aber was besagt ein so ausdrucksvolles Zeichen von eigenpersönlichen Rechten und Ansprüchen, wenn auch das sanfteste Weibchen (oft genug mit wenig erfreulicher

Nackenlinie) dieses Symbol an sein „Ich" heftet? „Langes Haar, gut als Spielzeug und für Müßiggänger" – läßt Wilhelm Feldmann seine Bildhauerin Natalie ausrufen, die sich daraufhin kaltblütig der herrlichsten Flechten entledigt. Sie will beim Modellieren und Arbeiten nicht behindert sein und befreit sich bereits von einem lästigen Zwang, wo ihre Umwelt vor solcher Tat noch schaudert.

Während die bildende Kunst wie auch das Gedicht oder der Roman die Nachahmung des gemeinhin sittenlos Genannten ruhig wagen darf, weil sich in der künstlerischen Synthese alle Moralbegriffe verflüchtigen, ist das Theater, das sich ästhetisch durch die Inanspruchnahme von Menschen in einer heiklen Lage befindet, an Kompromisse gebunden, die man, je nach dem Standpunkt des Urteilens, entweder in die Geschichte der Bühnenverträge und Bühnenhausordnungen oder in das so tragisch-komische Kapitel der Zensur einordnen müßte. Sofern von Verpflichtungen auf Hosenrollen die Rede sein sollte, wäre allgemein daran zu erinnern, daß man in der Oper schärfer klassifiziert und im Schauspiel (geschweige in der Operette oder Posse) weniger streng die Rollenfächer scheidet, so daß beispielsweise an eine Altistin oder hochdramatische Sängerin gewöhnlich erst die Anfrage ergeht, ob sie eine eventuelle Verkleidung ablehne, wohingegen in der Regel die Schauspielaktrice (in den Anfängen des Theaters sogar die Darstellerin von Müttern und komischen Alten) von vornherein sich genötigt sieht, Mannsrollen jeder Art zu agieren. Ein Buch könnte man zusammenschreiben über die im Wandel der Zeiten und Anschauungen mitschwingenden Klauseln solcher Verträge, im weiteren über Regiebestimmungen und Machenschaften von Direktoren, denen eine Verkleidung lediglich deshalb erwünscht kommt, weil sie „den Nerv reizt, nicht den Formensinn beglückt". Das Possenwort eines Stutzers zu seinem Schneider, der ein paar nagelneue Hosen lieferte: „Je

Oskar Schlemmer: Tänzerin

vous déclare, que si je peux y entrer, je ne la (culotte) prends pas", eine Beobachtung, die Goethe selbst im Faust parodiert, rechnet keineswegs zu den Unmöglichkeiten, die man nicht auch auf der Bühne der Frau zugemutet hätte. Das Wort „Hosenrolle" übrigens ist noch nicht sehr alt, es erscheint im Schrifttum Gutzkows zage mit pointierenden Häkchen; die Bühnensprache um 1800 redete von „Beinkleiderrollen", da man nach damaliger Zimperlichkeit die Paarung von Frauentum und „Inexpressibles" im gewählten Ausdrucksstil als offenkundige Pöbelhaftigkeit empfand. Auch die Kritik zeigte sich diesem Rollenfach nicht immer hold, für das die Theaterlexika sich um besondere Vorschriften bemühten. Ein solches Reglement mit dem Ergebnis: „Bei ihm (dem Weibe) werden wir den großen männlichen Schritt schamlos, den kühnen kekken Blik unsittlich, den vollern, tiefern Ton ekelhaft, das erregte Armschwingen, und das lebhaftere, ausmahlende Händespiel widerwärtig finden" mochte da und dort die Beweglichkeit der Schauspielerin einschränken, während an anderem Orte der Angriff mehr den heißen Liebesschwüren der einen Albrecht, Hamlet, Beaumarchais verkörpernden „Mannsdamen", nicht den eigentlichen Verkleidungen galt. Inzwischen hat ja, wie hinlänglich ausgeführt wurde, die Loslösung der Frau von den Gesetzlichkeiten des Mannes riesige Schritte nach vorwärts getan, demzufolge wir es ganz dem Takt und dem persönlichen Gefühl der Schauspielerin überlassen, wie sie sich künftig vor unseren Augen gibt. Es müßte dabei der Stil eines Werkes, sodann die Frage nach dem Raum (ob geschlossener Zirkel oder Gemeinschaftstheater) zur Erwägung gelangen, nicht aber brauchte zelotisches Eifern die in echter dionysischer Lust Begeisterten zu erschrecken, deren entfesselter Leib uns jedenfalls weniger schamlos dünkt als die Paarung eines züchtigen Kleides mit dem zweideutigen Lächeln auf einem gemeinen Gesicht.

LITERATURVERZEICHNIS

BILDER-, PERSONEN- UND SACHREGISTER

INHALTSVERZEICHNIS

VERZEICHNIS

DER IM TEXT GENANNTEN WERKE

(Zeilen, einschließlich Titel, von oben gerechnet)

Hottenroth, Trachten, Tafel 94, Nr. 12, 2. A. . . . . Seite 12, Zeile 23
Cesare Vecellio, Degli Habiti antichi et moderni . . . . . « 12, « 24
Buschan, Sitten der Völker, Abb. 321, B. 2 . . . . . « 12, « 30
J. B. du Halde, Description . . . de l'Empire la Chine, B. II . . . . . « 13, « 3
Klaproth, Reise in den Kaukasus . . . . . « 13, « 25
Lady Montague, Reisebriefe, übers. v. Bauer . . . . . « 14, « 1
Schotelius, Ausführl. Arbeit v. d. Teutsch. Hauptsprache . . . . . « 14, « 12
Weinhold, Die deutschen Frauen . . . . . « 14, « 23
Schmeller, Bayer. Wörterbuch . . . . . « 15, « 2
Boehn, Biedermeier, Abb. Mrs. Bloomer . . . . . « 16, « 5
Frauenzimmer-Almanach . . . . f. d. J. 1804, Lpz.: Biographie der Gräfin Uhlfeld . . . . . « 20, « 24
Da Ponte, Memoiren, dtsch. . . . . « 20, « 30
Prokop von Cäsarea, Persische Denkwürdigkeiten . . . . . « 22, « 15
Gespräche mit Byron. A. d. Engl. . . . . « 24, « 16
Brantôme, Vies des Dames Galantes. Ausg. 1841 . . . . . « 26, « 6
Vischer, Mode und Cynismus, neu erschienen in der Gesamtausgabe der Werke bei Meyer & Jessen, München . . . . . « 26, « 12
Blümer in Sitzungsb. d. Bayer. Akad. d. W. Ph.-h. Kl., 1918 . . . . . « 28, « 9
Witkowski, Le Nu au Théâtre . . . . . « 28, « 19
Felix Platters Tagebuch a. d. J. 1557 . . . . . « 29, « 18
Pausanias, Periegesis, dtsch. . . . . « 30, « 5
Journal des Luxus und der Moden v. Aug. 1799 . . . . . « 30, « 24
Petri Della Valle, Reiss-Beschreibung, MDCLXXIV . . . . . « 31, « 9
Journal des Luxus und der Moden v. Juli 1788: „Vorschlag zu einer allgemeinen Baad-Uniforme für Damen“ . . . . . « 32, « 14
Pawlowa in Ballett-Union Nr. 12, 4. Jg., über „Tutu“ . . . . . « 33, « 18
Achelis, Entwicklung der Ehe . . . . . « 36, « 6
Karsch-Haack, Das gleichgeschlechtliche Leben der Naturvölker . . . . . « 36, « 6
Klaproth, Reise . . . . . « 38, « 2

Rohde, D. griech. Roman . . . . . Seite 38, Zeile 2
Jacobi Döpleri . . . Schauplatz, MDCXCIII . . . . . « 38, « 12
Alexander-Roman im Journal of the Royal Asiatic Society . . ., 1897 « 38, « 18
Schiltbergers „Kurzweilige Historie", Insel-Bücherei . . . . . « 38, « 20
Münstersche Cosmographie, MDCXXIIX . . . . . « 39, « 10
Jusserand, Théâtre en Angleterre . . . . . « 39, « 17
Schau-Bühne der Welt-Geschichte, Frankf. a. M. MDCIC . . . . . « 39, « 21
Dietrich v. Glatz in v. d. Hagens Gesamtabenteuer, Bd. I . . . . . « 40, « 15
Quicherat, Procès de Condamnation et de Réhabilitation . . . . . « 44, « 6
Goethe, Gespräch mit Schelling vom 8. 2. 1801 . . . . . « 46, « 21
Hirschfeld, Die Transvestiten . . . . . « 50, « 6
Mannhardt, Wald- und Feldkulte . . . . . « 50, « 13
F. M. Müller, Beiträge zu einer wissenschaftl. Mythologie, II. Bd. « 52, « 11
Junghuhn, Die Battaländer . . . . . « 52, « 18
Schriften d. Ges. f. Theatergesch. B. 28, T. I, 206: „Venus als Mannsbild in einer lächerlichen Kleidung mit einer Cithara" . . . . « 52, « 19
J. P. Schmidt, Geschichtsmäßige Untersuchung der Fastel-Abends-Gebräuche . . . . . « 54, « 11
Schultz, Deutsches Leben . . . Gr. Ausg. . . . . « 54, « 18
Fastnachtsspiel des 15. Jahrh. in Bibl. d. Litt. Ver. in Stuttgart XXVIII « 54, « 20
Journal de Barbier, Février 1732 . . . . . « 56, « 23
C. v. Mander, Des verblümten Sinns der Ovidianischen Wandlungs-Gedichte gründl. Auslegung . . ., Nürnb. MDCLXXIX . . . . « 58, « 25
Emilie Schomann in Normannia VII . . . . . « 60, « 30
Abraham a S. Clara, Huy und Pfuy der Welt . . . . . « 61, « 24
Tertullian, übers. v. Kellner . . . . . « 62, « 2
Weinhold, Die deutsch. Frauen . . . . . « 62, « 15
St. Pirmins Herkunft und Mission v. P. Gall Jecker, in d. Festschrift über die Reichenau, Verlag der Münchner Drucke . . . . . « 62, « 20
A. G. Uhlich in Theatergesch. Forsch. VIII. . . . . « 62, « 30
Weinhold, Die deutsch. Frauen . . . . . « 64, « 30
Nider-Hoch-Teutsch . . . Dict . . ., 1719. . . . . « 66, « 14
Queri, Kraftbayrisch. . . . . « 66, « 15
Hosenkampfblatt in Jahrb. d. kgl. preuß. Kunstsamml., 1886. . . . « 68, « 20
Grand-Carteret, Les Moeurs et la Caricature . . . . . « 70, « 23
Bugge, Studien . . ., übers. v. Brenner . . . . . « 73, « 24
Reich, D. Mimus . . . . . « 74, « 3
Friedlaender, Sittengeschichte . . . . . « 74, « 9

Flögel, Gesch. der Hofnarren . . . . . Seite 74, Zeile 25
Aristophanes, dtsch. v. Seeger 78, 18
Gurlitt, Erotica Plautina 78, 24
Grysar, D. römisch. Mimus 78, 28
Koerting, Gesch. d. frz. Romans 80, 8
»The English Rogue«, Neudruck 1874, s. Anglia, Zeitschr. f. Engl. Phil. Bd. XXII. N. F. Bd. X 88, 17
Barrows Reisen in China, 1805 . . . . . 90, 17
»Tschengis« in Vámbérys Sittenbilder 90, 2
Tertullian, Über die Schauspiele 92, 3
Boehn, Das Bühnenkostüm 92, 4
Schaub. engl. u. frz. Comödianten, Frankf. MDCLXX, II, 3 . . . 94, 19
Hallenser Diss. v. Schulz, Das Verkleidungsmotiv 94, 27
Rostocker Diss. v. Grieben, Das Pagenmotiv 94, 27
Jb. d. dtsch. Shakespeare-Ges., 40. Jg. 96, 4
Christian Althing, 5. Bdch. d. Schriften 96, 21
Boehn, Das Bühnenkostüm 102, 9
Gassier, Le Théâtre Espagnol 102, 19
M. Garcia de Villanueva Hugalde, Origen Épocas y progresos del teatro español: Disc. hist., 1802 . . . . . 102, 24
Royer, Hist. univers. du théâtre 102, 25
D. Casiano Pellicer, Trat. hist. sobr. el orig. y progr. de la comed. y del histrion., 1804 . . . . . 102, 28
Cervantes, Lehrreiche Erzählungen, übers. v. Soltau 102, 29
Baschet, Les comédiens italiens 104, 17
Sand, Masques et Bouffons 104, 17
Trautmann, Italien. Schauspieler am bayr. Hof, Jb. f. Mchn. Gesch. 104, 18
Revue des deux mondes, »Teatro celeste«, 1847 . . . . . 104, 18
Creizenach, Gesch. d. neuer. Dramas, Bd. 3, T. 2 . . . . . 104, 27
Lemazurier, Galerie historique 104, 3
Cahusac, La danse ancienne 106, 13
Description de L'Isle des Hermaphrodites . . . . Pour servir de Suppl. au Journ. de Henri III., 1724 . . . . . 106, 27
Fournel, Curiosités théâtrales 108, 13
Du Casse, Hist. anecdotique 108, 15
Pougin, Dict. hist. et pitt. 108, 29
Mentzel, Gesch. d. Schauspielkunst in Frankfurt a. M. 111, 4
Mme. Favart in Jb. d. Königsstädt. Theaters in Berlin 111, 7

Jullien, Hist. du costume au théâtre . . . . . Seite 110, Zeile 10
Doran, Annals of the english stage . . . . . « 110, « 29
Chetwood, A general history of the stage . . . 1749 . . . . . « 112, « 7
Wyndham, The Annals of Covent Garden Theatre . . . . . « 112, « 23
Brandes, Bemerkungen über das Londoner . . . Theater . . . . . « 112, « 24
Maskeraden des 16. Jahrh., Wiener Beitr. z. engl. Philolog., XV. « 114, « 7
Lady Craven in Les Comédiens Français von Olivier . . . . . « 114, « 14
Briefe Balthasar Paumgartners, 204 te Publ. d. Lit. Ver. Stuttgart, vom 15. 12. 1582 . . . . . « 114, « 23
Schlager, Wiener Skizzen aus d. Mittelalter, N. F. . . . . « 116, « 5
Kaspar Stiller in Gesch. d. Theat. in Preuß. v. Hagen . . . . . « 116, « 7
»Reich derer Todten«, Komödienzettel in Knigges Dramaturg. Blättern, 1789 . . . . . « 116, « 23
Reden-Esbeck, K. Neuber . . . . . « 116, « 25
Mlle. Döbbelin, s. Theaterjournal f. Deutschland v. J. 1777, Gotha « 118, « 4
Hellwald, Gesch. d. holl. Theaters . . . . . « 118, « 11
Rist über Hamb. Theat., Theatergesch. Forsch. VIII. . . . . « 118, « 16
Frauenspieler in Flandern, s. Van der Straeten, Le théâtre villageois en Flandre . . . . . « 118, « 20
A. v. Haxthausen, Studien über die inneren Zustände . . . Rußlands . . . . . « 118, « 24
Velten, s. Wesselofsky, Dtsch. Einfl. auf d. alt. russ. Theater . . . « 118, « 24
»Der weibliche Hauptmann«, s. Schlösser, F. W. Gotter, Leben und Werke . . . . . « 120, « 7
Montfleury, Théâtre, Par. 1739 . . . . . « 120, « 10
Riccoboni, Histoire du théâtre italien . . . . . « 120, « 15
Christian Felix Weiße, Lustspiele, Bd. 2 . . . . . « 120, « 25
»Isabelle Precepteur«, s. Capon et Yve-Plessis, Les Théâtres Clandestins, wie auch D'Alméras et D'Estrée, Les Théâtres Libertins . . ., welch' letzteres Werk den Text in teilweise anderer Schreibart vorlegt . . . . . « 124, « 22
»Le Divorce«, s. Drack, Le théâtre de la foire . . . . . « 126, « 4
»Harlequin eine verkleidete Frau«, s. Mentzel, Gesch. d. Schauspielkunst . . . . . « 126, « 6
»Weiblicher Arlequin«, s. den Komödienzettel bei Pasqué, Goethes Theaterleitung . . . . . « 126, « 9
»Weiblicher Staatsminister«, s. auch Hampe, Entwicklung d. Theaterwesens in Nürnberg . . . . . « 126, « 10

Louvet de Couvray, Les aventures du chevalier Faublas . . . . . Seite 129, Zeile 9
Realis, Curiositäten- und Memorabilien-Lexicon 129, 12
Albrecht, D. engl. Kindertheater, Diss. Halle 133, 12
Fürstenau, Gesch. d. Mus. u. d. Theat. a. Hof zu Dresden 136, 7
Schütze, Hamburg. Theatergesch., 1794 . . . . . 137, 7
Stümcke in Bühne und Welt, Bd. XXIV 142, 14
Göhring, Anfänge d. dtsch. Jugendliteratur 142, 20
Münchn. Punsch, B. 10, Nr. 8 . . . . . 142, 21
Albert, Les théâtres des boulevards 142, 25
Gothaer Theaterjournal, 1778, auch Knigges Dramat. Bl., 1789, hinsichtlich der Verkommenheit reisender Gesellschaften 142, 19
Fragmente a. d. Nachlaß ein. jg. Physikers, h. v. Ritter 145, 8
Wolff, Mignon, Beitrag 146, 19
Tetzlaff, Hallens. Diss. 162, 27
Galerie des artistes dramatiques de Paris, 1842; The Theatres of Paris by Charles Hervey, 1846; Biogr. pittoresque des principaux Acteurs & Actrices de Paris, 1872; u. a. 166, 5
Rozier, D. öffentl. Bälle in Paris 170, 29
Goth. Th.-J., 1783 . . . . . 172, 8
Ztsch. Dtsch. Dramaturgie, Lpz., II. Jg. 172, 23
Pündtner, Engl. Hamlet-Darsteller 180, 5
Witkowski, Le Nu au Théâtre 180, 17
Theatergesch. Forsch., LX 182, 1
Reden-Esbeck, Bühnen-Lexikon 183, 1
Schrift. d. Ges. f. Theater-Gesch., XII, u. Schrift. d. Dtsch. Shakespeare-Ges., III. 184, 13
Sarah Bernhardt, Memoiren, mit Abbild., dtsch. 184, 22
Mensi, Alt-Münchn. Theatererinnerungen, 2. A. 185, 9
Krafft-Ebing, Psychopathia Sexualis, 6. A., p. 118; s. bes. Mus. Korrespondenz d. tsch. filarmon. Ges. f. d. J. 1792, Speier, „Etwas von Kastraten", p. 283, sowie Burney's Tgb., dtsch., 1772—3, I, 266 sq. 190, 1
Rudthart, Geschichte d. Oper 190, 19
Habiti D'Uomini et Donne Venetiane . . ., Venetia 1610 . . . . . 192, 28
Bie, D. Oper 192, 3
Faber, Hist. du Théâtr. Franç. en Belgique 194, 18
Schiedermair in Jahrb. d. Musikbibl. Peters, sowie Sammelb. d. IMG. 196, 22
Istel, Buch der Oper 198, 7

Schütze, Hamburg. Th.-Gesch. betr. Mingotti . . . . . Seite 198, Zeile 14
Berl.Mus.Ztg.1806,Nr.76,77,78;sowie »Saat vonGoethe gesäet..«,
Handb. f. Ästh. u. jung. Schausp., 1808; betr. Jagemann . . « 198, « 16
Kostüm-Photos der Lucca im Münchn.Theatermuseum . . . . . « 198, « 19
Gothaer Journal, 21.St., 1783 . . . . . « 198, « 19
Grazien, Nr. 51, betr. Rossini in München . . . . . « 198, « 21
Ausg. d. Medea Vendicativa des P.P. Bissari. Münch. 1662, illustr. « 198, « 29
Wörterbuch v. Walde, 1910 . . . . . « 202, « 22
Über Fidelio: gründlichst Schiedermair in d. Ztsch. d. IMG., 8. Jg. « 204, « 1
Sachs, Musik und Oper am kurbrandenburg. Hofe . . . . . « 204, « 2
Münchn.Theat.-Journ.,hrsg.v.Carl,III.Jg.betr.Milder-Hauptmann « 204, « 18
M. Hauptmann, Briefw. 1871 . . . . . « 206, « 1
Schebest, Aus dem Leben einer Künstlerin . . . . . « 206, « 12
Scheler, Vom Umsturz der Werte, I, 311, u. II, 231 . . . . . « 208, « 22
Stendhal, De l'Amour, Chap. XXVI, betr. Schamgefühl . . . . . « 209, « 30
Calderons Andacht zum Kreuze, übers. v. Schlegel (Die Nonne in
frechen Mannskleidern!) . . . . . « 216, « 29
Wilhelm Feldmann, Roman Ananke, übers. in Halbmonatsschr.
»Aus fremden Zungen« . . . . . « 230, « 2
Fontanes Causerien, 1905, S. 424, über »sogenannte Hosenrollen«,
im Gegensatz zur Bewertung in den Londoner Eindrücken « 232, « 10
Theaterlexikon von Düringer & Barthels, 1841 . . . . . « 232, « 11
Behandlung verkleideter Mannsrollen durch die Kunst der Schau-
spielerin, in d. Dramaturg. Monaten v. Schink, 1790 . . . . « 232, « 16
Goth. Th.-K. a. d. J. 1783: Das Doppel-Rollen-Spiel und die Bein-
kleider-Rollen . . . . . « 232, « 17

BILDER-REGISTER

1. Mlle. Dejazet, als Cadet Bureux in dem Vaudeville „Les Chansons de
Desaugiers" . . . . . Titelblatt
2. Mykenischer Siegelring . . . . . Seite 11
3. Antike Gauklerin . . . . . « 13
4. Germanin in Hosen . . . . . « 15
5. Meister mit der „Bandrolle", Kupferstich 17

NACHTRAG ZUM BILDER-REGISTER

(Quellen-Vermerke)

3. Antike Gauklerin (mit Genehmigung des Verlages R. Oldenbourg, München, aus dem Werk: Baumeister, Denkmäler des klassischen Altertums)
4. Germania in Hosen (mit Genehmigung des Verlages Victor von Zabern, Mainz, aus: Lindenschmidt, Altertümer unserer heidnischen Vorzeit)
18. Richard Newton, »Des Bruders Hosen«, 1796 (mit Genehmigung des Verlages Albert Langen, München, aus dem Werk: Ed. Fuchs, Illustrierte Sittengeschichte, Bd. II)
60. Karl Walser, Page (Figaros Hochzeit), (mit Genehmigung des Verlages Bruno Cassirer, Berlin, aus dem Werke: Bie-Walser, Das Theater)
65. Paul Scheurich, Skizzen (mit Genehmigung des Verlages Fritz Gurlitt, Berlin, aus: Scheurich, Skizzenmappe)
68. Cheret, Pierrette (aus dem »Simplizissimus«, 2. Jahrgang)
77. Otto Dix, Dompteuse (Sammlung J. B. Neumann, Berlin)
83. Nina Hard mit Partner (Photographie Karadruck, Berlin)
85. Max Pechstein, Tänzerin (Privatbesitz Wolfgang Gurlitt, Berlin)
86. Rudolf Schlichter, Filmdiva (Sammlung M. Grünbaum, Berlin)

27. „Sieben Mädchen in Uniform", Vaudeville-Posse von L. Angely 69
28. Ferdinand Raimund und Constanze Dahn in der Posse „Der Bauer als Millionär". F. Loehle, Theater-Catechismus. Mit Illustrationen von F. Seitz, München 71
29. Hulda als schwäbischer Bauernjunge in dem Singspiel „Die Nymphe der Donau". Kgl. Nationaltheater in Berlin 1812 75
30. Mlle. Dorus als Oscar in der Oper „Gustave III. ou le bal masque" 77

1. Mlle. Dejazet, als Cadet Bureux in dem Vaudeville „Les Chansons de Desaugiers“ . . . . . Titelblatt
2. Mykenischer Siegelring . . . . . Seite 11
3. Antike Gauklerin . . . . . „ 13
4. Germanin in Hosen . . . . . „ 15
5. Meister mit der „Bandrolle“, Kupferstich . . . . . „ 17

6. Venezianische Kurtisane aus Bertelli „Diversarum Nationum Habitus“ 1594 . . . . . Seite 19
7. Ein Mohrin aus Granata. Aus Weigels Trachtenbuch, Nürnberg 1577 „ 21
8. Eine Edle Frawe aus dem Koenigreich Ferz. Aus Weigels Trachtenbuch, Nürnberg 1577 . . . . . „ 23
9. Barock-Kupferstich der Pucelle . . . . . „ 25
10. Titelblatt der Description de L'Isle des Hermaphrodites ... A Cologne MDCCXXIV . . . . . „ 27
11. Titelblatt zu „Amalia“ von C. F. Weiße, Lustspiele 1783 . . . . . „ 29
12. Madame Böck und Herr Koch als Fähndrich und Johann in der Großen Batterie, Gothaer Theaterkalender auf das Jahr 1777 . . . . . „ 30
13. Szene aus Lessings „Nathan“, Gothaer Theaterkalender auf das Jahr 1780 „ 31
14. Mlle. Legros als Amour in „Les Amours de Psyche“ . . . . . „ 35
15. Mlle. Georges in dem Drama „Les Mal-Contents“ . . . . . „ 37
16. Mlle. Clara als Charles in dem franz. Vaudeville „le Husard de Felsheim“ „ 41
17. Mlle. Déjazet als Richelieu in dem franz. Vaudeville „Les premières armes de Richelieu“ . . . . . „ 43
18. Richard Newton, „Des Bruders Hosen“, 1796 . . . . . „ 47
19. Le beau page Isolier in Rossinis Comte Ory. Album de l'opera. (Theatermuseum München) . . . . . „ 49
20. Figaros Hochzeit. I. Akt, 9. Szene. Franz. Kupferstich. (Nach Vorlage des Theatermuseums München) . . . . . „ 51
21. Erminia legt die Rüstung der Heldin Clorinda an. (Tassos „Befreites Jerusalem“.) Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1802, Tübingen . . . . „ 53
22. Madame Schröder-Devrient als Romeo nach einer Lithographie von Karl Heideloff. (Nach Vorlage des Theatermuseums München) . . . . . „ 55
23. Cazotte, Le diable amoureux (Ausgabe 1816) . . . . . „ 59
24. Mlle. Milder als Orpheus . . . . . „ 63
25. Die Berliner Hofschauspielerin Charlotte v. Hagen als Arouet in „Voltaires Ferien“, II. Akt, 3. Szene . . . . . „ 65
26. Therese Krones als „Jugend“ in Raimunds „Bauer als Millionär“ . . . . „ 67
27. „Sieben Mädchen in Uniform“, Vaudeville-Posse von L. Angely . . . . . „ 69
28. Ferdinand Raimund und Constanze Dahn in der Posse „Der Bauer als Millionär“. F. Loehle, Theater-Catechismus. Mit Illustrationen von F. Seitz, München . . . . . „ 71
29. Hulda als schwabischer Bauernjunge in dem Singspiel „Die Nymphe der Donau“. Kgl. Nationaltheater in Berlin 1812 . . . . . „ 75
30. Mlle. Dorus als Oscar in der Oper „Gustave III. ou le bal masqué“ . . . „ 77

31. Mlle. Maria in dem Singspiel „La Chatte métamorphosée en Femme“ .. Seite 81
32. Bals d'Artiste, Mousse (Schiffsjunge). (Nach Vorlage des Theatermuseums München) ..... „ 83
33. Pierrette aus dem französischen Vaudeville „C'est encore du Bonheur“ „ 85
34. Mlle. Déjazet in dem Vaudeville „Jacquot“. ..... „ 89
35. Marketenderin und Regimentstochter aus der „Gallerie der Costüme“ von L. Schneider, Berlin ..... „ 91
36. Mlle. Rossi als Carlo-Broschi in der komischen Oper „La Part du Diable“ „ 93
37. Bals d'Artiste, Chamella (franz. Ballettfigur). (Nach Vorlage des Theatermuseums München) ..... „ 95
38. Bals Musard, Gondolier vénitien. (Nach Vorlage des Theatermuseums München) ..... „ 99
39. Bals Musard, Matelot. (Nach Vorlage des Theatermuseums München) „ 101
40. Bals Musard, Batelier espagnol (Nach Vorlage d. Theatermus. München) „ 103
41. Mlle. Dejazet als Indiana in dem Vaudeville „Indiana et Charlemagne“ „ 105
42. Lithographie von Gavarni „Les apprêts du bal“, aus „Les bals masqués“ „ 107
43. Lithographie von Gavarni „La Loge d'avant scène“ aus „Souvenirs du Carneval“. ..... „ 109
44. Honoré Daumier „Les Baigneuses“. Lithographie. ..... „ 111
45. Lithographie von Edouard de Beaumont aus „Au bal masqué“. ..... „ 113
46. Paltzer: Mlle. Wirdisch als Tyroler in der Pantomime „Die Zauberrose“ (Vorlage im Berliner Kupferstichkabinett) ..... „ 115
47. „Szene hinter der Coulisse“. Satirisches Blatt von Schoeller (Wien) .... „ 117
48. Lithographie von Edouard de Beaumont aus „Nos jolies Parisiennes“ .. „ 121
49. Officier et Cantinière aus „Souvenirs du siége de Paris“ ..... „ 123
50. La Romance de Cherubim. Lithographie von Lemercier. (Nach Vorlage im Theatermuseum München) ..... „ 125
51. Frl. Wagner in „Fortunios Lied“. (Photographie im Theatermuseum München) ..... „ 127
52. Frl. Geistinger in „Fantasio“ (Photogr. im Theatermuseum München) „ 131
53. Minna Kitzing und Anna Selling als englische Matrosen in „Flicks und Flocks Abenteuer“. Komisches Zauberballett von Paul Taglioni 1859 „ 133
54. Klara Ziegler als Romeo ..... „ 135
55. Henri Detouche: „Danse espagnole“ ..... „ 139
56. Sarah Bernhard in „L'Aiglon“ (Photogr. im Theatermuseum München) „ 141
57. A. Grévin: Boucanier aus „Costumes de fantaisie pour un Bal Travesti“ „ 143
58. A. Grévin: Guerrière aus „Costumes de Théâtre“. ..... „ 144
59. A. Grévin: Grenadier aus „Costumes de Théâtre“. ..... „ 145

60. Karl Walser: Page (Figaros Hochzeit) . . . . . Seite 149
61. A. Grévin: Patronet aus „Costumes de fantaisie pour un Bal Travesti“ 151
62. Capiello: Sarah Bernhard in Rostands l'Aiglon als Herzog v. Reichsstadt 153
63. H. de Toulouse-Lautrec: La dresseuse d'animaux 155
64. Henri de Toulouse-Lautrec: Éléphant en liberté 157
65. Paul Scheurich: Skizzen 161
66. Tunesische Jüdinnen 163
67. Sennerin 165
68. Cheret, Pierrette 167
69. Léon Bakst: Sklavin 169
70. Erika v. Thellmann als Charlotte-Helene in „Heimliche Brautfahrt“ (Phot. Anton Sahm, München, Türkenstraße 6) 171
71. Chinesische Schauspielerin 175
72. Tonkui-Lao Kay: Frauentypen 179
73. Pola Negri 181
74. Prof. Ernst Stern: Elefantenführerin in „Penthesilea“. (Original im Theatermuseum München) 183
75. Hosenrock 187
76. Rudolf Schlichter: Filmdiva 189
77. Otto Dix: Dompteuse 193
78. Sybille Binder in „Der Diener zweier Herren“ 195
79. Ludwig Kainer: Erna Dentzer in der Pantomime „Der Zettelkleber“ 197
80. Ralf Voltmer: Fidelio. Hamburger Stadttheater. (Original im Theatermuseum München) 201
81. Werner Krauß als „Charleys Tante“ (Staatstheater Berlin) 203
82. Damen-Jazzband-Kapelle 205
83. Nina Hard mit Partner 207
84. Agnes Straub als George Sand in „Venezianische Nacht“ (Kammerspiele Berlin) 211
85. Max Pechstein: Tänzerin 213
86. Rudolf Schlichter: Zirkuskinder 215
87. Die Tänzerin Ruth Schwarzkopf 217
88. Anita Berber 219
89. Maria Orska als Lulu in Wedekinds „Erdgeist“ 221
90. Erna Morena in dem Filmspiel „Lilly spielt Willy“ 227
91. Hilde Schewior 229
92. Aus Shaw „Heilige Johanna“. Inszenierung von Tairoff 231
93. Oskar Schlemmer: Tänzerin 233

Abt, Madam 182
Alexander-Roman 38
Angely 168
Amerika 16, 61, 142, 185, 212
Androgyne 6, 7, 8, 58, 143 sq.
Antike 26, 48, 68, 78, 92, 129, 130, 132, 154, 185, 190, 222, 225
Arc, Jeanne de 42 sq.
Argiverinnen 16, 53, 80
Aristophanes 78
Ballett (auch Tanz) 57, 64, 70, 133, 137, 140, 158, 166, 170, 188, 196, 224
Balzac, Honoré de 152, 156, 191
Baudelaire 144
Bellamy, Georgiana 112, 180
Behn, Aphra 120, 124
Benedix 218
Berlioz 198
Bernhardt, Sarah 184
Berufstrachten 17
Botenpage (Oper) 199
Brantôme 24, 192
Brentano, Clemens 148
Bruoch 14
Bubikopf 50, 228 sq.
Buchholtz, Andreas Heinrich 82 sq.
Bühne (freie) 100
Burnacini 194
Byron, Lord 24, 154
Calderon 216
Camargo 33
Casanova 191
Cazotte 148
Cervántes 33, 102, 143, 223
Chiaulit 56
Collé, Charles 120
Condillac 154
Contralto 154, 183, 194, 196, 198, 200, 202, 204, 223, 230
Corneille, Pierre 106
Damenimitatoren (moderne) 8, 90, 225
Débardeuse 69 sq.
Debussy 223
Déjazet, Pauline Virginie 70, 108, 166, 176
Delavigne, Casimir 165
Derp, Klothilde v. 224
Eysoldt, Gertrud 185
Farbensymbolik 13
Farquhar 112
Faublas 24, 129, 150
Femmes militaires 34 sq., 39, 52, 53, 57, 61, 80, 90, 108, 145, 214
Fidelio 198, 202, 204
Film 225, 226, 228
Flaubert 154
France, Anatole 61
Frauenrock 212
Frauenspieler 92, 96, 126, 128, 172
Frauentheater 79, 111, 118, 129, 132, 133, 134, 196
Gallmeyer, Josephine 70, 173
Gamin 160 sq., 228
Gautier, Théophile 108, 152, 154, 223
Gert, Valeska 224
Geschlechtsverwandlung 6, 7, 8, 9, 50, 73, 144, 154, 156, 160, 186, 210, 212, 223
Glatz, Dietrich v. 40
Gluck 198

Goethe 45, 46, 56, 92, 97, 145, 146, 147, 151, 160, 192, 198, 204, 232
Goldoni 120, 137
Gozzi 92, 144, 145
Grimmelshausen 20, 87
Gutzkow 151, 165, 232
Händel 223
Halm, Friedrich 218
Hamburg 118, 147, 196
Hauptmann, Gerhart 220
Hauptmann, Moritz 206
Haydn, Joseph 137
Head, Richard 88
Heinse, Wilhelm 38, 191
Hermaphrodit 6, 7, 57, 58, 60, 106, 143, 152, 154, 180, 222, 223
Hofmannsthal 222, 223
Hosenkampf 66, 67, 68, 69, 124
Hosenrock 16
Hosenrolle (Beinkleiderrolle u. dergl.) 8, 62, 70, 72, 87, 104, 108, 112, 118, 138, 140, 158, 164, 166, 178, 188, 194, 198, 204, 206, 216, 230 sq.
Isabella-Charge 74, 104, 106, 122, 124, 128
Jacobi, Friedrich Heinrich 147
Jockey 30, 140, 148
Johanna, Päpstin 22, 62
Jungfrauenheer (fränkisches) 42
Kaiser, Georg 22, 42, 220, 222
Kastratentum 7, 8, 50, 76, 82 sq., 90, 96, 122, 154, 160, 162, 186 sq., 228
Kinderspiele 52
Kirche 28, 61, 62, 78, 92, 186, 190, 191, 216
Kleidertausch 22, 24, 50, 52, 54, 56, 61, 62, 64, 74, 76, 79, 104, 119, 129, 172, 196, 222
Kleist, Heinrich v. 34, 150, 151
Kolumbine 76, 100, 110, 124, 128, 137, 151, 159
Kostümbälle 57, 170, 172
Kotzebue 130, 147, 165
Laharpe, Jean François de 165
Laube 185
Lessing, Gotthold Ephraim 120, 128, 137, 147
Lichtenberg 191
Liebhaberbühne 114
Lilly, John 143
Lully, Jean Baptiste 170
Mädchenpage 74, 94, 96, 97, 112, 126, 148, 152, 154, 168, 172, 198, 199
Mägdekrieg (böhmischer) 38, 39
Männerimitatorin (moderne) 224, 225
Mann, Heinrich 220
Marionetten 136, 138, 142, 143, 162
Mexiko 50, 225
Mignon 132, 146, 162, 199
Mimik 200, 202, 225
Molière 128
Molina, Tirso de (Tellez) 96
Montfleury 120
Mozart, Leopold 191
Mozart, Wolfgang Amadeus 164, 165, 204
Mutterrecht 36, 60, 66, 208
Napoleon 191, 214
Nestroy 164, 173
Neuber, Karoline 116
Nicolette und Aucassin 74
Nielsen, Asta 180, 225
Nietzsche 194
Offenbach 45, 159, 166, 168
Pagen (Knaben) 98, 114, 199
Pantomimen (englische) 147, 172
Penthesilea 34, 40, 150
Plato 6, 58, 60, 220
Plautus 78
Pyjama 15

Raimund 164
Regie 128, 147, 152, 158, 166, 172, 218, 222, 230, 232
Regnard 122
Reitsport 30 sq., 216
Riccoboni, Ludovico 120
Rolland, Romain 190, 192
Romantik 6, 16, 18, 74, 130, 136, 140, 143 sq., 159
Rossini 140, 198, 199, 202, 204, 206
Rostand, Edmond 185
Rousseau, Jean Jacques 191
Rußland 61, 118, 142, 208, 212, 214
Sand, George 18, 151, 220
Sandrock, Adele 185
Saphir 151
Savoyardenknabe 130, 164, 165
Scham 209, 212, 214, 216, 232
Schattenspiel 31, 225
Scheler, Max 208, 209
Schiller 46, 191
Schlegel, Dorothea 164
Schlegel, Friedrich 147
Schröder, Friedrich Ludwig 128, 147
Scribe 162, 165, 191
Seiltanz 29, 140
Semiramis 38, 39, 50, 198
Shakespeare 45, 74, 90, 92, 96, 97, 112, 120, 130, 133, 147, 152, 162, 172, 180 sq., 202, 226
Shaw 42, 220, 222
Siddons, Sarah 180
Simmel, Georg 146, 208
Singknaben 90, 110, 133, 136, 165, 190, 199
Sittenpolizei 57, 61, 64, 66, 140, 142, 190, 191, 216, 226, 230
Spielleute 29, 74, 79
Sportkleidung 32
Strauß, Johann (Sohn) 168
Strauß, Richard 164, 222, 223, 224
Swedenborg 156
Tänzerinnenhose 28, 33, 64
Tesi, Vittoria 204
Theater (östliches) 79, 90, 130, 185
Theater (Wiener) 50, 52, 70, 130, 137 138, 159, 160, 164, 168
Tieck 100, 148
Tiertrachten 52, 74
Uhlfeld, Gräfin 20
Velten, Johann 116, 118
Venedig 20, 56, 69, 98, 106, 134, 192, 220
Verordnung (Justinianische) 28
Vestvali, Felicitas v. 183, 184
Vésuvienne 70, 72
Vinci, Leonardo da 6, 192
Voltaire 33, 45, 46, 102, 166, 225
Wagner, Richard 198, 206
Wedekind, Frank 144, 216, 218, 220
Weiberkriegstänze 52
Weiße, Christian Felix 120, 124, 130
Wieland 191
Wilde, Oscar 152
Zauberglaube 53, 68
Ziegler, Clara 185

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort ... Seite 5

Erstes Buch

Männliche Kleidung der Frau außerhalb des Theaters

Einleitung: Die Frauenhose als Tracht ... „ 11
Erster Abschnitt: Temporärer Geschlechtswechsel ... „ 16
Zweiter Abschnitt: Sportkostüm und Tanzkleid ... „ 26
Dritter Abschnitt: Die Amazone ... „ 34
Vierter Abschnitt: Kultische Verkleidung und Karneval ... „ 48
Fünfter Abschnitt: Das Ideal der Utopisten ... „ 57
Sechster Abschnitt: Der Kampf gegen die Beinkleiderrolle ... „ 61

Zweites Buch

Geschichte der Hosenrolle auf dem Theater

Erster Abschnitt: Literarische und kulturelle Vorbedingungen ... „ 73
Zweiter Abschnitt: Die frauenlose Bühne im Renaissance- und Barockzeitalter ... „ 90
Dritter Abschnitt: Erstes Auftreten der modernen Schauspielerin ... „ 97
Vierter Abschnitt: Rokoko-Komödienstoffe und Ausgleich der Geschlechter auf der Szene ... „ 119
Fünfter Abschnitt: Kinder und Mädchen auf der Bühne ... „ 129
Sechster Abschnitt: Die Androgyne der Romantik ... „ 143
Siebenter Abschnitt: Die Hosenrolle in Singspiel, Posse und Ballett ... „ 156
Achter Abschnitt: Die Männerspielerin im neunzehnten Jahrhundert ... „ 176
Neunter Abschnitt: Das stimmliche Klangbild der Oper ... „ 186
Schlußbemerkung: Gestalt und Umbildung des modernen Weibes ... „ 206

Literaturverzeichnis

Bilder-, Personen- und Sachregister

Inhaltsverzeichnis

Verzeichnis der im Text genannten Werke ... „ 235
Bilderregister ... „ 240
Personen- und Sachregister ... „ 244

GEDRUCKT
IN
EINER HOLLÄNDISCHEN ANTIQUA
VOM JAHRE
SECHZEHNHUNDERTSIEBZIG
BEI
JAKOB HEGNER
IN
HELLERAU

FINE ARTS

Ur

UNIVERSITY OF B.C. LIBRARY
3 9424 00873 9259

University of British Columbia Library
DUE DATE

MAY 1 9 1993

JUN 1 4 RECD

ET-6

FINE ARTS

FINE ARTS